



intenze

**DAN
GRIGORESCU**

● **direcții
în poezia
secolului XX**

1975



DAN
GRIGORESCU

● **direcții
în poezia
secolului
XX**

EDITURA EMINESCU



ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Cartea de față nu-și propune să fie o istorie a poeziei din acest secol. O asemenea intenție poate fi, negreșit, mai puțin prezumțioasă în cazul altor epoci de cultură, unde tendințele dominante sînt mai clar delimitate, unde pot fi mai ușor numite operele și personalitățile a căror înrîurire asupra creației literare și artistice a fost cu adevărat decisivă. Se vorbește tot mai frecvent de un secol al clasicismului, de o epocă a luminilor sau de alta a romantismului, firește, nu în sensul că aceste direcții s-ar fi constituit în afara unor opoziții, uneori înverșunate, din partea unor curente ce au caracterizat vremurile mai vechi sau le-au prevestit pe acelea care aveau să vină. Ci pentru că arta epocii respective poartă, în înfăptuirile ei cele mai valoroase, semnul unei concepții filosofice, estetice, sociale, aduse de curentele la care ne referim cu precădere cînd discutăm creația aceluia secol.

Cum ar putea fi numită, din această perspectivă, arta veacului nostru? Răspunsul este, evident, dificil. Nu numai fiindcă ne lipsește putința de a stabili formule precise într-un fenomen care, cel puțin în unele tendințe ale sale, nu s-a conturat încă. Și pentru un motiv ca acesta, desigur, dar și pentru că — la modul obiectiv — cu greu s-ar putea găsi în istoria culturii o epocă străbătută de tendințe atît de diverse, unele asemănătoare, întrupate însă în variante numeroase, altele cu desăvîrșire opuse. Cîteva dintre acestea au apărut și s-au stins repede, altele au rămas documente de istorie literară, fără urmări în evoluția liricii, ecourile altora au per-

sistat multă vreme și s-au reverberat, într-un chip sau altul, în curențe și școli cu structuri diferite. Ceea ce ar vrea să realizeze această carte ar fi să descopere tocmai permanențele, modalitățile statornice în care omul secolului al XX-lea a izbutit să exprime problemele complicate ale vremii în care trăiește. Dincolo de mode, de scînteierea spectaculoasă, de vebemența tonului polemic, se pot descoperi unele constante ale poeziei din acest secol.

Mulți poeți ai acestei vremi au respins ispita refugierii într-un teritoriu autonom și s-au socotit nu numai martori, ci și participanți la evenimentele contemporane. Am încercat să relev rodnică relație a liricii cu universul realului, așa cum se rostește ea în operele cele mai de seamă ale poezilor din veacul al XX-lea. O relație, se înțelege, complexă, care refuză simplificările și definițiile prea tranșante. În felul acesta, mulți artiști de seamă ai cuvîntului nu au fost cuprinși în tabloul general al direcțiilor poetice din secolul nostru. Îmi dau, firește, seama, că lirica unora dintre ei are un sunet propriu, vibrînd uneori profund. Dar am încercat să determin mișcările mai vaste ale ideilor literare, așa cum se concretizează ele în operele care le reflectă mai direct, mai elocvent pentru definirea întregului fenomen. Am crezut că e mai util să se urmărească evoluția unor autentici purtători de idei ai mișcărilor, aceia în creația cărora se concentrează mai expresiv concepțiile principalelor direcții ale poeziei moderne. Nu pentru că atmosfera culturală nu s-ar datora și contribuției unor scriitori și artiști mai puțin importanți, dar a căror operă participă la modelarea gustului și a mentalității unei epoci; ci pentru că tocmai creația care depășește textul strict al programelor și manifestelor este aceea care fertilizează ideile secolului. Istoria artelor se întemeiază tocmai pe deslușirea înțelesului acestor creații, cele ce se limitează la ilustrarea unor „arte poetice” prezentînd doar un interes de arhivă literară.

În această vastă mișcare a poeziei, un loc important i se cuvine versului românesc. Prin tradiție, parte a istoriei culturale a omenirii, arta acestei țări se conturează din ce în ce mai convingător, ca un mod specific de a înțelege problemele lumii întregi, din perspectiva unei străvechi culturi, a unui

spațiu spiritual clar definit. Marii noștri poeți sînt, neîndoie-l-nic, mari poeți ai lumii moderne și, în acest context, ei își află locul, în chip natural, într-o încercare de a trasa direc-țiile majore ale creației lirice din secolul al XX-lea.

Nu am recurs la traduceri în versuri românești deși, pre-cum e îndeobște cunoscut — multe dintre ele sînt întru totul remarcabile. Dar personalitatea unui traducător de poezie modifică, inevitabil, structurile poetice ale originalului; mi s-a părut, de aceea, mai util discuției de față să însoțesc poemele publicate în original cu traducerea lor lineară, astfel încît să-se păstreze formulările, uneori eliptice, din textul străin.

Cartea de față ar vrea să reflecteze dorința de a sugera un sistem al artelor moderne, așa cum se reflectă el într-unul din domeniile cele mai dinamice și, în același timp, cele mai contradictorii și — aparent — cele mai lipsite de sistem coerent : poezia. Vorbind despre o epocă în care expresia lirică a exaltat adesea simțămintele și reflexiile individului, am crezut că pot surprinde unele tendințe unificatoare. Asu-p-ra acestora, asupra modului în care acționează dialectica individual-general, național-universal, am vrut să stărui în paginile care urmează. Deși întemeiată pe ceea ce literatura comparată numește „criteriul seriilor convergente“, cartea nu urmărește să fie o demonstrație a metodei, ci să propună, într-o formă larg accesibilă, premisele unei meditații asupra poeziei care, exprimînd veacul nostru, ne exprimă, cîteodată, pe noi înșine.

O LUME COMPLEXĂ

Cineva a comparat muza poeziei moderne cu un personaj al lui Picasso din *Atelierul pictorului*, figură cu multe fețe, meditănd cu gravitate la destinul umanității. Niciodată istoria culturii nu a fost străbătută de curenți atît de diverse, mărturisind atitudini filosofice adesea greu a fi definite. Peisajul intelectual al acestui secol reflectă, fără îndoială, mișcări sociale mai ample decît oricînd, aspirații umane mai patetice decît în veacurile precedente. Tradiționala împărțire în literaturi „de tip romantic” și „clasic” se dovedește, o dată mai mult, inoperantă ; literatura modernă încorporează tendințe cu adevărat proteice. Pe de altă parte, se cuvine relevată relația din ce în ce mai strînsă a creației literare cu arta, cu științele pozitive, cu rezultatele cercetării sociologice. Dacă e adevărat că sensurile literaturii din fiecare epocă nu pot fi înțelese pe deplin fără a fi raportate la creațiile unor arte înrudite ; că spiritul tragediei eline se dezvăluie mai precis dacă se descoperă relațiile sale cu întreaga cultură a veacului al V-lea atenian ; că poemele medievale se nutresc din aceeași substanță ca și statuarul gotic sau romantic ; că arta și literatura Renașterii sînt două expresii (uneori, firește, de intensități diferite) ale aceleiași culturi, explicîndu-se reciproc ; sau că lirica romantică, de pildă, se conturează mai limpede în legăturile ei multiple cu pictura unor Delacroix sau Constable, cu viziunea istorică a unui Michelet sau cu filosofia unui Fichte ; e, poate, încă și mai evident că problema poate fi pusă în cazul lui Breton

și Dali, Tzara și Picabia, a lui Brecht și Pechstein. Și nu numai pentru că, de cele mai multe ori, manifestele curentelor de avangardă purtau deopotrivă semnături ale pictorilor și poezilor; dar pentru că, în unele cazuri, ele proclamau, cu o acuitate fără precedent, tocmai identitatea mijloacelor de expresie ale acestor arte.

Wordsworth a definit cândva poetul ca pe „un om care se adresează oamenilor”. Definiție care, în nobila ei simplitate, și-a păstrat valabilitatea de-a lungul aproape a două secole.

T. S. Eliot a exprimat clar relațiile complexe ale poetului modern cu oamenii cărora năzuia să li se adreseze, cu lumea socială a acestui veac :

*So here I am, in the middle way, having had twenty years.
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres.
Trying to learn to use words and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure,
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling.¹*

Judecata lui T. S. Eliot era, evident, prea severă; istoria literaturii moderne a consemnat faptul că, mai ales de la Baudelaire, poezii au socotit necesară o înnoire a expresiei lirice, pe potriva intensității sentimentului poetic conferită de realitatea exterioară și de cea lăuntrică. Dar, așa cum recu-

¹ „Iată-mă la mijlocul drumului, după douăzeci de ani. / Douăzeci de ani iroșiți în mare măsură, anii dintre cele două războaie, / Încercând să învăț să folosesc cuvinte și fiecare încercare / E un nou început și un nou fel de eșec, / Pentru că cineva a învățat doar să folosească vorbele cele mai bune / Pentru a exprima un lucru pe care nu mai are nevoie să-l spună, sau într-un chip în care / Nu mai e dispus să-l exprime. Și, astfel, fiecare încercare / E un nou început, o incursiune în lumea nearticulatului, / Întreprinsă cu instrumente învechite care se degradează întotdeauna / Și se transformă într-o grămadă de imprecizii ale sentimentului” (East Coker, 1943).

noștea Eliot însuși, aceasta a dus la o reinterpretare a mijloacelor de expresie, la o îmbogățire a vocabularului poetic, așa încât ceea ce numea el „diferitele tipuri de eșec” s-au convertit, în cele din urmă, în „diferitele feluri de noutate poetică”. „Nu era chiar atât de adevărat — observă un istoric al poeziei moderne — că uneltele poetice erau învechite; cât, mai ales, că poeții cereau de la ele mai mult decât ceruseră Wordsworth și Keats, Hugo, Tennyson și Heine.”¹

Procesul acesta este, fără îndoială, o permanență a istoriei literaturii; privit în afara consecințelor sale istorice, el poate să se înfățișeze, în orice moment al desfășurării sale, ca o expresie a contestării (uneori violente) a etapei anterioare. În acest sens, nici un manifest literar al secolului nostru nu depășește vehemența tonului romanticilor, de pildă, adversari ai poeziei și ai dramei clasice, nici pe aceea a argumentelor cu care, la vremea lor, se înfruntau „anticii” și „modernii”. În realitate, fenomenul este mai complex, cuprinzând nu numai *innoirile* aduse expresiei poetice, dar și acele semnificații prin care poezia modernă *continuă* tradiția secolelor anterioare. „Trebuie să devenim suspicioși — scria Elie Faure — ori de câte ori un artist contestă cu prea multă înverșunare orice legătură cu tradiția”.² (Matisse o spunea și mai clar: „Teama de a nu semăna cu nimeni înseamnă, pur și simplu, lașitate”³.) Ceea ce este emoționant în istoria culturii universale înseamnă tocmai această înșiruire a epocilor în care fiecare nouă direcție literară sau artistică adaugă tradiției o experiență umană și, odată cu ea, o expresie stilistică nouă aspirând să cuprindă dimensiunile universului descoperit de știință, de artă și, evident, și dimensiunile lumii lăuntrice a omului.

Lucian Blaga a surprins caracteristica principală a fenomenului artei moderne, când, în *Filozofia stilului*, se referea la valoarea emoțională a ideii, la faptul că opoziția (devenită tradițională odată cu romantismul) între sentiment și rațiune

¹ J. M. Cohen, *Poetry of This Age*, New York, 1968, p. 25.

² Elie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris, 1964, IV, p. 212.

³ Cf. René Huyghe, *Matisse*, Paris, 1953.

își pierde înțelesul în cuprinsul creației din secolul nostru. Fără îndoială, orice încercare de sistematizare, din perspectiva istoriei literare, a mișcării artistice din secolul XX poate fi contestată. Cred, însă, că — dincolo de istoria diverselor curente, care rămîne un element fundamental al încercării de a cuprinde peisajul general al liricii acestui veac — relevarea unor opoziții de alt ordin decît cel strict programatic poate contribui la definirea atmosferei spirituale atît de agitate și atît de fertile.

Ceea ce constituie, cu siguranță, o trăsătură esențială a liricii moderne este sentimentul acut al participării poezilor la marile mișcări sociale ale vremii. Multe curente literare au afirmat, uneori violent, necesitatea de a se integra, într-un fel sau altul, în societate, de a se opune estetismului pur; din această perspectivă, tradiția veacurilor anterioare a dobîndit modalități noi, uneori mai puternice, de exprimare a unor tendințe sociale. Opoziția dintre literatura ca formă a afirmării unor idealuri general omenești, pe de o parte, și cea care își propunea numai descrierea unor stări sufletești individuale, analizate îndelung, într-o minuțioasă disecție, mi se pare a constitui încă un element definitoriu al acestei dinamici spirituale. Poezia a năzuit adesea să devină o forță intelectuală activă; și vibrația revoluționară din versurile unor Maiakovski sau Neruda, lupta pe baricadele republicane a dadaistilor berlinezi, în 1918, încercarea unei bune părți a suprarrealiștilor francezi de a cuprinde ideile revoluției în propria creație, participarea unor poeți la războiul civil spaniol, și — după aceea — afirmarea viguroasă a unor idealuri profund umaniste în anii de luptă antifascistă, sînt cîteva exemple al căror înțeles este limpede.

Oricum, tendința de a se apropia mai mult de realitatea umană, indiferent de unghiul din care aceasta e privită, este una dintre cele mai de seamă trăsături ale artei și literaturii veacului nostru. „Diferitele tipuri de eșec” despre care vorbea T. S. Eliot reflectă, de fapt, diverse trepte ale unei inadecvări estetice la idealurile umane ale lumii contemporane. Nu poate fi, însă, ignorat faptul că, nu o dată, poezii s-au dovedit conștienți de această discrepanță dintre modalitățile lor de expresie lirică și țelurile pe care și le propunea omenirea.

Tot mai adesea, literatura și arta au respins, în acest veac în care programele (cîteodată foarte minuțioase) au fost atît de numeroase, estetica normativă, opunîndu-i necesitatea unei exprimări plenare a propriei sensibilități, a atitudinii față de lumea complexă a contemporaneității. Paul Valéry, al cărui vers e o arhitectură riguroasă, gîndită cu strictețe și claritate geometrică, scria: „Nu spun că descoperirea *Ideii de frumos* nu a fost un eveniment extraordinar și că nu a generat consecințe pozitive de o importanță considerabilă. Întreaga istorie a artei occidentale demonstrează cît i se datorează acestei idei, de-a lungul a douăzeci de secole, în ceea ce privește stilurile și operele de primă importanță. Gîndirea abstractă s-a arătat a fi aici nu mai puțin fecundă decît a fost în edificarea științei. Dar această idee purta, totuși, în ea păcatul original și inevitabil la care am făcut aluzie... unicul scop al unei «științe a frumosului» trebuia să fie, fatalmente, distrus de diversitatea tipurilor de frumusețe produse sau acceptate în lume și în timp. Fiind vorba de plăcere, ceea ce intră în discuție, sînt numai faptele. Indivizii se bucură cum pot și de ceea ce pot să se bucure; și maliția sensibilității e infinită. Sfaturile cele mai bine fondate sînt dejucate de ea, chiar dacă ele sînt rodul observațiilor celor mai stăruitoare și ale raționamentelor celor mai solide. Ce poate fi mai just, de exemplu, și ce poate mulțumi spiritul mai mult decît faimoasa regulă a unităților, atît de conformă cu exigențele atenției și atît de favorabilă solidarității și densității acțiunii dramatice? Dar un Shakespeare, printre alții, o ignoră și triumfă...”¹

Pentru comparație, iată cîteva rînduri dintr-o scrisoare a pictorului Yves Tanguy: „Arta nu poate să exprime decît ceea ce i se propune de spiritul treaz și de cel care descinde din lumea visului. Singurul lucru pe care e în stare să-l facă (și e obligată să-l facă) e să introducă *un sistem perfect explicabil al inexplicabilului*”². Aceste rînduri au fost scrise într-o vreme în care artistul aderase la programul suprarealis-

¹ Paul Valéry, *Variété*, IV, Paris, 1938, pp. 165—167 passim.

² Cf. Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei*, Hamburg, 1956, p. 212.

mului, acceptînd — deci (împrejurare pe care voia s-o ilustreze în propriile-i picturi) — concepția potrivit căreia iraționalul, „dicteul automat“, ireductibilitatea limbajului poetic alcătuiau temeiul creației. Chiar și înăuntrul curentelor celor mai sever organizate programatic, sensurile atribuite actului creației erau atît de diverse, încît o eventuală operație inductivă a criticii care ar porni de la principiile afirmate în manifeste și ar tinde să descopere în opera artistică doar o riguroasă ilustrare a concepțiilor estetice, ar putea ajunge la concluzii eronate.

Este de netăgăduit faptul că, mai mult ca oricînd, în secolul nostru arta și literatura au constituit un subiect al meditației filosofice. În afara concluziilor, inevitabil parțiale, ale unor poeți sau artiști plastici, romancieri sau cineaști care s-au pronunțat asupra rostului artei și a modalităților ei de expresie, în estetica contemporană s-au confruntat numeroase teorii. Cu toată opoziția unor scriitori precum Paul Valéry, care au contestat rolul creator al esteticii, al „științei frumosului“, teoria estetică s-a dezvoltat, influențînd creația artistică, uneori în chip decisiv.

În sfîrșit, o altă determinantă a creației poetice (și, bineînțeles, nu numai a ei) trebuie căutată în relațiile societății moderne cu știința acestei epoci. Spațiul și-a modificat dimensiunile, orizontul cunoașterii umane s-a lărgit imens, toate disciplinele științifice acoperă teritorii pe care veacul trecut nici nu îndrăznea să și le imagineze. Dar acest avînt fără precedent (se vorbește astăzi în mod curent despre „explozia informațională“) nu a influențat numai cantitatea cunoștințelor omenești, ci și calitatea lor, modul însuși de gîndire, inclusiv pe cel al gîndirii poetice. Paralel cu un anume relativism care decurge din caracterul științei moderne, întemeiată pe un sistem complex de relații, arta și literatura modernă au proclamat, în multe din operele lor, o încredere nețărmurită în legile științei, ceea ce a îndreptățit afirmația că „adesea s-a conturat un nou iluminism care se leagă, prin tradiția whitmaniană, cu aceea a secolului al XVIII-lea“¹.

¹ Pedro Salinas, în *Aspects of Poetry*, antologie alcătuită de Mark Linenthal, Boston, 1963, p. 307.

Din această perspectivă „eșecul” despre care vorbea Eliot (și, în același timp cu el, atîția alți poeți ai începutului de secol) capătă un alt înțeles. E adevărat că „între cunoașterea științifică și cea poetică se produce, uneori, o fisură” și că, „datorită procesului rapid de cunoaștere, poetul nu are vreme să aprofundeze decît anumite aspecte ale universului descoperit de știință”¹. Dar acesta e un rezultat al însăși deosebiri dintre două tipuri de cunoaștere a lumii; poezia nu tinde să se substituie științei, ci propune modalități diferite de cunoaștere. Ceea ce se poate afirma e că, în multe cazuri, poezia și-a creat un limbaj scientist, criptic, a cărui descifrare e dificilă. Dar poate că și această constatare se întemeiază mai curînd pe o comparație cu stilul literaturii din secolul al XIX-lea, în general mai limpede, mai ușor a fi deslușit de cititor. Nu trebuie, desigur, ignorate dificultățile din opera unui Shakespeare, Góngora sau Donne, ale căror versuri abundă în subînțelesuri, aluzii, paradoxuri. Așa cum sublinia un critic, „situația nu a fost înrăutățită în secolul al XX-lea”²; Mallarmé sau Rimbaud au scris poeme al căror înțeles nu e mai lesne de pătruns decît cel al versurilor lui Eliot, Apollinaire sau Dylan Thomas. Ceea ce atrage, însă, luarea-aminte, e numărul mare al versurilor obscure, felul în care, acum, e teoretizată, apărută, propusă ca model poezia criptică.

Neliniștea, autoanaliza, deznădejdea nu sînt proprii, așa cum credea T. S. Eliot, numai poeziei veacului al XX-lea; ele descind, în bună măsură, prin *Les Fleurs du Mal*, dintr-o întreagă tradiție a elegiei ale cărei începuturi trebuie negreșit căutate în lirica elină. Această „epocă a neliniștii” a fost inaugurată, așa cum releva W. B. Yeats, în poezia modernă franceză: „Din punct de vedere politic, țara trăia o mare nesiguranță, accentuată după restaurarea Bourbonilor și de eșecul revoluției de la 1848, trădată de imperiul lui Napoleon al III-lea; o burghezie conformistă încerca să modifice gustul literar în propriul folos. La Paris, stilurile poetice erau judecate, ca și moda îmbrăcămînții, de aceiași dic-

¹ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkeley, 1965, p. 118.

² Arnold Stein, *Donne's Prosody*, în volumul *Perspectives on Poetry*, editat de James L. Calderwood și Harold E. Toliver, Londra, 1968, p. 176.

tatori ai unei *haute couture* pe care doamnele o arborau la Operă sau pe Champs Elysées" ¹. Ceea ce nu se menționează în escul poetului irlandez e că, încă din romantismul german sau din cel englez al lui Coleridge, se poate desluși expresia acestei neliniști ale cărei rădăcini trebuie căutate tot în nemulțumirile unei întregi societăți post-revoluționare.

Una din temele cele mai frecvente ale poeziei secolului al XX-lea va fi, deci, aceea a înstrăinării poetului de o întreagă alcătuire socială ale cărei temeuri respingeau, în primul rând, orice alt tip de relații care nu comportă „schimbul” menționat cândva de Marx. Încă dinainte de începutul secolului, glasul poezilor profetiza apropierea epocii revoluțiilor și a prăbușirii imperiilor. Hugo von Hofmannsthal, de pildă, prevedea în versurile lui de tinerețe amurgul monarhiei austro-ungare și a culturii generate de acea epocă. Și nu numai că anunța izbînda revoluției, dar îi înțelegea și cauzele pe care le punea pe seama conflictului dintre clasele conducătoare și cele exploatate. Într-o metaforă celebră din poemul *Manche freilich* (*Cîțiva, desigur...*), el vedea lumea contemporană lui ca pe o navă în care umbrele marinarilor ce trudesc fără zăbavă și fără bucurii cad peste jilțurile sibilelor și ale regi- nelor, așezate la provă :

*Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:*

*Ganz vergessner Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.* ²

¹ Cf. Kenneth Burke, *Literature as Equipment of Living*, în „Harvard Library Bulletin”, XI, 1975.

² „Dar o umbră cade din acele vieți / peste alte vieți / Și ceea ce e ușor e legat de ceea ce e greu / Precum aerul de pămînt : // Oboseala oamenilor uitați cu totul / N-o pot scutura de pe pleoapele mele / Și nici nu-mi pot apăra sufletul înspăimîntat / De căderea tăcută a stelelor îndepărtate.”

Viziunea „responsabilității reciproce a claselor oprimate și a celor exploatare” este de o mare naivitate, ducând, în cele din urmă, la ideea — atât de des evocată de utopiștii tuturor epocilor — a unei desăvârșite păci sociale ; dar, în străfundurile acestei conștiințe neliniștite, se poate descifra aceeași firească dorință de a instaura o lume prielnică umanității. Zece ani mai târziu, după înfrângerea revoluției burghezo-democratice din 1905, Aleksandr Blok va da glas unei profeții încă și mai deznădăjduite. În 1908, în poemul *Pe cîmpia Kulikovo*, el vorbea despre zăngănitul armelor care prevestea apropiata luptă :

*Inima mea nu mai poate trăi în pace,
Norii s-au strîns și brațele grele
Sînt gata de luptă. Soarta a sunat
Ceasul tău. Ascultă-l. Roagă-te !*

d

Cam în aceeași vreme, Thomas Hardy scria un poem în care nu-i lăsa umanității nici o fărîmă de speranță. Universul — afirma el în *Înainte de Vieții și după aceea* — era mai frumos înainte apariției omului :

*A time there was — as one may guess
And as, indeed, earth's testimonies tell —
Before the birth of consciousness,
When all went well.*

*None suffered sickness, love, or loss,
None knew regret, starved hope, or heart-burnings ;
None cared whatever crash or cross
Brought wrack to things.*

*If something ceased, no tongue bewailed,
If something winced and waned, no heart was wrong ;
If brightness dimmed, and dark prevailed,
No sense was stung.*

*But the disease of feeling germed,
And primal rightness took the tinct of wrong ;*

*Ere nescience shall be reaffirmed
How long, how long? ¹*

Din aceeași acută insatisfacție, din aceeași conștiință a dramaticii înfruntări sociale au izvorât deopotrivă versurile revoluționare ale unui Maiakovski și viziunea catastrofei din poemul mizantropului Hardy. Disperarea pe care o exprimă poezia acestuia din urmă este, cu siguranță, o atitudine etică a cărei intensitate poate fi cu greu întâlnită într-o altă operă literară de la începutul acestui veac. „Completa respingere a lumii este la fel de străină poeziei moderne, ca și completa ei acceptare.” ²

Perioada dintre cele două războaie a generat o întreagă direcție a poeziei în care elementul social era implicat în diverse forme, uneori explicit, alteori în simboluri mai mult sau mai puțin ermetice. Cîteodată, sensurile transformării pe care a cunoscut-o întreaga lume după Revoluția socialistă din 1917, modificarea raporturilor dintre clase erau exprimate într-o poezie cu puternic accent militant, încrezătoare în victoria valorilor umane, cum era poezia lui Maiakovski sau aceea a scriitorilor ce și-au declarat adeziunea la idealurile revoluției, precum un Brecht sau un Aragon, un Lorca sau un Eluard. Alteori, ca la Blok sau la André Breton (firește, cu modalități diferite de exprimare), acest ideal apărea învăluit într-un fel de negură care-i estompa contururile; și, nu o dată, el era însoțit de un soi de spaimă, de o stranie viziune apocaliptică. Tema mistică a „celeia de-a doua veniri” apare, de pildă, în *Cei 12* al lui Blok, dar și într-un poem al

¹ „A fost o vreme — așa cum se poate ghici / Și cum, desigur, o spun mărturiile pământului — / Înainte de nașterea conștiinței, / Cînd totul mergea bine. // Nimeni nu suferea din pricina bolii, dragostei, a înfrîngerii / Nimeni nu cunoștea regretul, speranța flămîndă, sau durerile inimii, / Nimănui nu-i păsa ce fel de zdrobire, ce fel de cruce / A dus lucrurile la naufragiu. // Dacă a încetat ceva, nici o limbă nu s-a jelit, / Dacă ceva a tresărit și a început să coboare, nici o inimă nu s-a strîns; / Dacă strălucirea s-a întunecat și bezna a izbîndit, / Nici un sentiment nu a fost rănit. // Dar boala simțirii a încolțit, / Și dreptatea primordială a luat culoarea nedreptății; / Deci neștiința va fi afirmată din nou / Pentru cîtă vreme, pentru cîtă vreme?”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 28.

lui Yeats purtînd tocmai titlul de *Cea de-a doua venire* și care — vorbind despre sfîrșitul unei ere — deslușește semnele unei transformări a lumii și a omului. Cea dintîi parte a poemului stăruie asupra anilor de după război, cu tragicele confuzii de valori din lumea capitalistă. Pentru Yeats, această epocă avea, bineînțeles, o înfățișare și mai dramatică, pentru că ea urma înfrîngerii răscoalei naționale irlandeze. De aceea, glasul poetului capătă o intonație gravă, prevestind — parcă — Apocalipsul :

*...somewhere in sands of the desert,
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.¹*

Yeats înțelegea istoria ca pe un lung șir de eroisme și de dezastre ; salvarea din acest necruțător ciclu ar fi posibilă numai dacă omul s-ar retrage în el însuși, „dobîndind simplitatea sfîntului, a cerșetorului și a nebunului“. Mitologia lui Yeats era întemeiată pe elemente disparate ale filosofiei budhiste, ale neoplatonismului și ale astrologiei medievale. Viziunea aceasta care alătura tradiției creștine imaginile unei iconografii orientale, continua concepția mistică a poeziei lui Donne pentru care lumea nu era altceva decît însuși trupul divinității. Pe de altă parte, însă, ea încorporează o întreagă experiență lirică a simbolismului ; tema călătoriei, a descoperirii orizonturilor noi, deși provenea din poezia engleză a secolului al XVIII-lea, trecuse prin lirica lui Baudelaire și e mai mult decît probabil că aceasta a fost sursa directă a lui Yeats (ca și a lui Rilke)². Pentru Baudelaire, adevărata valoare nu rezida în actul descoperirii, ci în evenimentele călă-

¹ ...„unde va în nisipurile deșertului, / O formă cu trup de leu și cap de om, / Cu privirea goală și nemiloasă ca soarele, / Își mișcă încet coapsele, în vreme ce totul în jur / Își rotește umbrele minioaselor păsări ale deșertului.“

² Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, p. 523.

toriei, pentru că „orice cunoaștere e doar parțială”, pe câtă vreme „călătoria e o experiență sufletească integrală” :

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-la seuls qui partent
Pour partir ; coeurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !*¹

E adevărat, însă, că nu pentru toți poeții moderni „călătoria” era atât de lipsită de țel. Atât Yeats, cât și Rilke, de pildă, socoteau că — în cele din urmă — „călătoria” duce la cunoaștere, oricât de nedesăvârșită ar fi aceasta. Rilke credea că procesul creației poetice e unul dintre procesele fundamentale ale Universului. Deși evident marcate de ideile neoplatonismului, concepțiile lui Yeats afirmă existența unei lumi care merită să trăiască mai bine :

*Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.*²

T. S. Eliot, la rîndul său, accepta o imagine tradițională a lumii, datornică unei alte concepții mistice, aceea a bisericii anglicane ; pentru el, ținta „călătoriei” e confirmarea propriei credințe. Călătoria e plină de neprevăzut și poetul nu mai e sigur că cel care a plecat odinioară la drum e una și

¹ „Dar adevărații călători sînt cei care pleacă singuri / Doar pentru a pleca ; inimi ușoare, asemenea baloanelor, / Ei nu se despart nicînd de fatalitatea lor, / Și, fără să știe de ce, spun mereu : «să mergem».” (*Le Voyage*)

² „Flăcări cu care nu se hrănește nici un mănunchi de lemne, pe care nici un oțel nu le-a aprins, / Nici o furtună nu le învâlburează, flăcări născute din flăcără, / Unde spirite născute din sînge vin / Și toate simțămintele furiei pleacă / Murind într-un dans, / O agonie a transei, / O agonie a flăcării care nu poate să ardă nici măcar o mîneacă.”

aceeași persoană cu cel care ajunge la țintă. Cel puțin aceasta e întrebarea căreia Eliot încearcă a-i afla un răspuns în *Patru quartete* :

*Fare forward, travellers! not escaping from the past
Into different lives, or into any future;
You are not the same people who left the station
Or who will arrive at any terminus.*¹

Eliot credea în existența adevărului, care, după părerea lui, nu poate fi reflectat decât de anume tipuri de sensibilitate, și anume de acelea care nu corespund mediei normale. Chiar și așa, poetul se depărta, de fapt, de modelele sale filosofice, de neoplatonism și de catolicismul medieval: înțelegerea de-săvârșită a lumii nu e pentru el un fapt al revelației, ci al sensibilității.

Imaginea generală a lumii se constituie „în afara oricăror determinări de ordin moral”², propunând un sistem de metafore care — orice s-ar spune — este obscur și pe care cititorul îl deslușește cu dificultate. Aluziile din poezia lui Donne și La Ceppède, a lui Marino și Gongóra erau mai clare cititorilor contemporani decât cele din versurile lui Mallarmé și ale urmașilor lui; pentru că originea lor putea fi găsită în *Biblie*, deci într-o carte cunoscută tuturor, în cărțile de călătorie, atât de răspândite în epocă, sau în mitologia clasică. Pe când poetul modern elaborează metaforele pornind de la propria-i experiență de viață, de la lectura unor cărți mai rare, de cele mai multe ori necunoscute lectorului obișnuit. Poemul *Bacchus* ocupă trei pagini și jumătate din volumul de *Versuri* al lui William Empson, poet britanic care a debutat pe la mijlocul deceniului al patrulea; în vreme ce notele menite să explice aluziile la fizica și matematica modernă din poemul cu titlu clasicist sînt cuprinse în mai mult de șase

¹ „Mergeți înainte, călători! fără să evadați din trecut / În vieți diferite sau în vreun viitor; / Nu sînteți aceiași care au plecat din gară / Sau care vor ajunge la vreo țintă.”

² Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry*, în *Selected Essays of Robert Penn Warren*, New York, 1943, p. 69.

pagini. Și nici așa nu se poate afirma că sensurile pot fi desprinse fără dificultate.

T. S. Eliot spunea cândva că a publicat notele la *Tărîmul pustiu* „numai pentru a umple un spațiu tipografic”. Și, totuși, în pofida acestor explicații, interpretările diverse, uneori chiar contradictorii, nu au lipsit; și ele nu se refereau numai la aspecte de amănunt, ci — foarte adesea — la unele elemente fundamentale ale gândirii artistice a poetului, a căror explicație se încerca în note, nu neapărat din dorința „umplerii unui spațiu tipografic”.

Pe măsură ce „se conturau tendințele unei interpretări subiective” a lumii realului, „poezia își afirma, tot mai hotărât, responsabilitatea afirmațiilor pe care le făcea”¹. Cu alte cuvinte, poetul se recunoștea a fi întemeietorul unei modalități noi de cunoaștere și își asuma, direct sau indirect, toată răspunderea ce decurgea de aici. Chiar și cei care susțineau imposibilitatea unei descifrări logice, coerente, a universului (exterior sau lăuntric) au simțit obligația să se explice; și numeroasele manifeste, încercările de a câștiga partizani demonstrează că poetul nu mai e indiferent la răsunetul social al creației sale. E drept, uneori (ca în cazul unor poeme ale lui D’Annunzio, de pildă), claritatea clasicistă e chemată să sprijine idei opuse conceptelor umaniste, dar, de fiecare dată o anume orientare politică a poeziei devine evidentă. Ceea ce sporește și răspunderea criticului care, în funcție de aspectul particular pe care și-l propune analizei, poate apela la procedee diferite, fără să le respingă, *ab initio*, pe cele consacrate sensurilor filosofice ale poemelor. Tot mai rare sînt atitudinile de renunțare la înțelesurile contemporane ale poeziei; retragerea într-o lume edenică, într-un peisaj îngust, provincial pe care n-ao însoțește un comentariu liric cu adevărată valoare filosofică este privită, foarte adesea — deopotrivă de critici și de poeți — ca un grav anacronism. Societatea modernă, cu profundele ei contradicții, cu spectaculoasa ei revoluție tehnică se dovedea a oferi nenumărate

¹ Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, p. 149.

surse de inspirație, în vreme ce poezia rurală a unui Francis Jammes dobânda un sunet singular :

*J'ai bien réfléchi, l'année avant, dans ma chambre,
pendant que la neige lourde tombait dehors.
J'ai réfléchi pour rien. A présent comme alors
je fume une pipe en bois avec un bout d'ambre.*

*Ma vieille commode en chêne sent toujours bon.
Mais moi j'étais bête parce que tant de choses
ne pouvaient pas changer et que c'est une pose
de vouloir chasser les choses que nous savons.¹*

Liniștea și însingurarea își pierdeau valoarea etică : li se opunea o poezie desprinsă din lumea realului. Diversă și contradictorie, lirica secolului al XX-lea oferă un tablou agitat, din care nu lipsesc ezitățile, accentele maladive, descurajările ; dar în care se afirmă și un ideal civic, revoluționar. „De la Maiakovski pînă la T. S. Eliot și de la García Lorca pînă la Stefan George, universul poetic al acestui secol se definește, în pofida tuturor încercărilor de sistematizare, ca o lume extrem de vie, imposibil de cuprins într-o formulă unică, așa cum viața însăși nu poate fi cuprinsă în formule“.²

¹ „Am meditat îndelung anul trecut, în odaia mea, / în timp ce zăpada grea cădea afară. / N-am meditat la nimic. Acum, ca și atunci, / fumez o pipă de lemn cu capăt de ambră. // Dulapul meu vechi de stejar miroase întotdeauna frumos. / Dar eram prost pentru că atîtea lucruri / Nu se puteau schimba și pentru că e o poză / Să vrei să alungi lucrurile pe care le știm.“

² Stephen Spender, *op. cit.*, p. 89.

ECOURILE SIMBOLISMULUI

Un comentator al poeziei moderne, J. M. Cohen, definea secolul XX ca pe „un moment al luptei dintre urmașii și adversarii simbolismului”¹. Definiția este, fără îndoială, exclusivistă, și oricine urmărește direcțiile principale ale liricii acestei perioade descoperă fără dificultate numeroase elemente care rămân în afara conflictului pomenit de Cohen. Este, însă, adevărat că — de la romantism încoace — puține au fost mișcările literare care să fi prilejuit o atît de amplă reconsiderare a valorilor. Din controversele iscate de apariția simbolismului, s-au conturat idei estetice noi, fundamentale pentru unele curente mai recente care — foarte adesea — nici nu se mai refereau, decît în treacăt, la poetica simbolistă.

Două au fost, după cum ni se pare, personalitățile care au imprimat poeziei ulterioare unele trăsături fertile: Rimbaud, cu pasionata lui viziune a lumii, cu aplicarea dramatică a teoriei baudelairiene a „corespondențelor”, și Mallarmé, cu concepțiile sale privind purificarea limbajului poeziei. Discuția nu poate, însă, despărți evoluția poeziei moderne de cadrul ei istoric; altminteri ar fi foarte greu să se înțeleagă de ce, într-o epocă în care valorilor poetice li se atribuiau atît de frecvent însușiri extra-sociale, s-a produs o reacție atît de violentă care a determinat și revalorificarea, tocmai din unghiul adecvării sociale, a versului whitmanian, a viziunii lui Poe, a celei baudelairiene și rimbauldiene. De ce,

¹ *Op. cit.*, p. 36.

paralel cu un exces calofil, literatura a introdus atâtea elemente de protest politic. De ce, în cele din urmă, unele mișcări literare s-au stins, în vreme ce alte direcții poetice, a căror origine poate fi regăsită în creația secolelor precedente (și mai ales în aceea a veacului al XIX-lea) și-au demonstrat perenitatea.

Sensul însuși al cuvântului *symbolism* s-a modificat în decursul timpului; la începutul secolului, Yeats era socotit ca unul dintre principalii reprezentanți ai curentului, pentru că „se refugiase într-o lume proprie, ferită de invazia vulgarității”¹. Simbolismul tindea, astfel, să devină echivalent cu estetismul, cu tradiția școlii preraphaelite și a lui Oscar Wilde. Temeiurile filosofice erau considerate „neoplatonismul și teozofia”², punct de vedere — fără îndoială — discutabil. O ispită a frumuseții pe care poetul năzuia s-o descopere în înfățișările cotidianului se însoțea cu o transcriere elegiacă a sentimentelor încercate de poet în fața unei lumi care nu înțelege decât valorile schimbului comercial. Pe Strandul plin de lume, în mulțimea care aleargă, preocupată, spre bănci și spre magazine, Yeats privește cu încântare baloanele din fața unei barăci în care se trage la țintă, micile fântâni arteziene din apropiere „îl transportă în singurătatea lacurilor irlandeze”. În forfota Parisului, Rilke trăiește (așa cum mărturișează în *Jurnalul* său) într-o lume înfrumusețată de amintirea operelor de artă văzute cândva, în alte țări, și i se pare că încearcă din nou experiența pelerinajului pe care, odată, îl făcuse în Rusia, străbătând întinsele stepe. Stefan George visează la vremurile simplității umane, la acel Eden („l'époque nue”, cum îl numea, preamărindu-l, Baudelaire) spre care omul modern nu se mai întoarce nicicând.

Dar această însingurare se dovedește zadarnică; și poezii acestui simbolism târziu se întorc, totuși, adesea, spre lumea realului ale cărei înțelesuri încearcă a le tălmăci în simboluri. Iluzia însingurării se dovedește și de această dată inefficientă. Blok cîntînd zilele Revoluției (pe care nu le înțelegea pe

¹ R. L. Ruffmayre, *The Poetry of W. B. Yeats*, Dublin, 1909, p. 27.

² Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, New York, 1963, p. 212.

deplin), Bacovia enunțând o tematică socială cu largi înțelegeri, nu sînt numai niște cazuri excepționale. „Discursurile despre viață și moarte, despre dragoste și artă” pe care Yeats le visa ca pe niște unice scopuri ale poeziei, nu puteau face abstracție de viața reală, de înrîncenarea morții din „ale istoriei mari abatoare” cum le numea Sandburg.

Despre S t e f a n G e o r g e s-a spus adesea că a fost, după Goethe, cel mai european dintre toți poeții germani. Poezia sa a fost un rezultat al atmosferei intelectuale din Renania, provincia natală a poetului; de-a lungul secolelor, acolo s-au întâlnit influențele diverse ale lumii germanice și ale celei latine. Traducător din Dante, din Baudelaire, din Rossetti, George a „inventat” un fel de nou idiom, o germană hieratică, plină de cuvinte arhaice și de termeni cu o sonoritate ciudată. A rămas, întreaga viață, un estetic care credea că „orice fațetă a existenței omenești trebuie subordonată unui ideal al frumosului”¹. De aici, credința că „lucrurile artificiale, produse de imaginația omului, sînt superioare naturii”², că omul trebuie să stăpînească, „din punct de vedere estetic, natura”³. Poetul devenea din nou un profet și un legiuitor. Încercarea sa de a întemeia „un templu al frumuseții poetice” a eșuat, însă, pentru că unii creatori de real talent, precum Hugo von Hofmannsthal, preferau să-și croiască propriul lor drum poetic, astfel încît în cercul constituit în jurul lui George erau mai curînd admiratori entuziaști decît continuatori ai esteticii sale. „Prețul admiterii în acest «templu» fiind supunerea totală față de principiile fondatorului, influența grupului era foarte redusă.”⁴ Tinerii poeți au reacționat împotriva ideilor lui Stefan George (chiar dacă, uneori, erau de acord cu inovațiile sale de tehnică poetică), pentru că le considerau ca pe „o expresie a fugii de realitate, în spiritul

¹ H. Koch, *Die lyrische Gestaltung und die Sprachform Stefan Georges*, Essen, 1929, p. 27.

² *Idem*, p. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ E. Morwitz, *Die Dichtung Stefan Georges*, Berlin, 1934, p. 17.

naționalismului mic-burghez pe care îl disprețuiau fără rezerve¹.

Lirica lui George reia câteodată tonul elegiac al poeziei autumnale verlainiene. *Das Jahr der Seele* (*Anul sufletului*), culegerea din 1897, cuprinde aproape numai poeme inspirate de anotimpul luminii blinde în care „migdalii înfloresc a doua oară” :

*Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
Das buchenganges beinah bis zum tore
Und sehen aussen in dem feld vom gitter
Den mandelbaum zum zweitenmal in flore.*²

Peisajul poeziei lui George e acela al unor ținuturi cultivate de mîna omului, în care nimic nu mai păstrează amintirea naturii libere, crescînd fără constrîngerile „esteticului”. E o natură organizată rațional, în felul peisajului clasicist sau parnasian. Aleile cu mesteceni sînt, bineînțeles, plantate ; iar frunzele căzute sau cele care flutură încă pe ramuri îi sugerează poetului o surprinzătoare comparație cu strălucirea betelii la un spectacol de pantomimă.

Așa cum s-a observat, și societatea capătă în viziunea lui Stefan George înfățișarea unui parc cultivat cu grijă. Poetul folosește pluralul persoanei întîi, nu ca pe un artificiu stilistic, ci ca pe un reflex al unor idei filosofice : „Cîteodată — scria el în introducerea la volumul din 1897 — *tu și eu* desemnează aceeași persoană”. Odinioară, Verlaine folosea aceeași contopire a persoanelor, dar cauza era de ordin sentimental : el convorbea, într-un parc pustiu, cu umbra iubitei moarte cu care poetul ajungea, în cele din urmă, să se confunde. Dar la George, cele două „persoane” sînt poetul și creația lui sau, mai degrabă, două umbre ale lui însuși care — în cel de-al doilea catren al poemului — își înlănțuie în vis brațele, iar în cel de-al treilea, ascultă împreună zgomotul fructelor coapte ce cad din crengi. Poezia nu alege

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 37.

² „Umblăm încoace și încolo în beteala bogată / A aleii de mesteacăn, pînă aproape de poartă / Și privim prin gard la cîmpul / Unde migdalii înfloresc a doua oară.”

cadrul tomonic ca pe un peisaj sufletesc al melancoliilor dragostei, ci pentru că e anotimpul prielnic tuturor actelor vieții lui George. Pentru el, toamna este (ca și la Rollinat, ca și la Bacovia) vremea morții și a gravelor despărțiri. Vremea luminii blinde din poemul arghezian, anotimpul roadelor lui Verlaine și al lui Pillat este aici un timp al crepusculului fără întoarcere, al unei deznădejdi stăpânite cu un acut sentiment estetic.

Poezia lui Stefan George este *decadentă* în sensul atribuit cuvîntului de poeții francezi ai sfîrșitului de secol. Transformarea poetului din *Anul sufletului*, un suflet receptor al senzațiilor naturii „disciplinate”, ordonate, raționale, într-o personalitate activă, așa cum apare în volumul publicat doi ani mai târziu, *Der Teppich des Lebens* (*Covorul vieții*), este numai înșelătoare. Faptul că George înlocuiește persoana întâi cu persoana a treia nu are semnificațiile atribuite de unii comentatori care vedeau aici o apropiere de viață. Poetul este mai mult *un martor* decît un participant la existența obiectivă a oamenilor, chiar dacă, uneori, ca de pildă în finalul poemului *Prietenii* întîlnim o imagine a grădinii în care (faptul este extrem de semnificativ pentru momentul acesta al evoluției poeziei lui George) intervine și prezența activă a omului.

*Er schöpft und giesst mit einem kürbis napfe
Er beugt sich oft die quecken auszuharken
Und üppig blühen unter seinem stapfe
Und reisend schwellen um ihm die gemarken.*¹

Următorul volum *Der siebente Ring* (*Al șaptelea inel*), publicat în 1907, propunea o mitologie proprie, în care se sublima o recentă experiență de viață, foarte asemănătoare cu aceea a eroului din nuvela lui Thomas Mann, *Moartea la Veneția*. Într-un amestec straniu de misticism creștin și de esteticism ateu, George povestea viața unui tînăr, Maximin, pare-se foarte înzestrat intelectualicește, de un anume rafinament ma-

¹ „El scoate apă și o revarsă dintr-o găleată făcută dintr-un do-
vleac. / Se apleacă adesea să smulgă iarba / Și sub pașii lui cresc flori
luxuriante / Și se umflă ca și cum s-ar pîrgui în jurul său.”

lădăv. El apărea, în ochii poetului, deopotrivă ca o întrupare a spiritului divin, desăvârșit în frumusețe, și a suferinței omenesti. În cele din urmă, cele două ipostaze se unesc într-o singură umbră, care e aceea a poetului însuși.

Prologul la *Covorul vieții* povestea cum „un înger” (al cărui glas semăna, foarte semnificativ, cu însuși glasul poetului) i-a înmănat un mesaj despre „frumusețea vieții”. Iconografia lui George nu trebuie să ne ducă la concluzia că s-ar întemeia pe o tradiție exclusiv creștină; poate că, mai curând, originea ei ar trebui căutată în simbolistica preraphaelismului englez din care poetul german a reținut numai plastica și nu și sensurile mistice. Din acest punct de vedere, poezia lui Stefan George are unele asemănări surprinzătoare cu lirica lui Emily Dickinson, care valorifica aceeași imagistică, împrumutându-i — e drept — o naivitate primitivă. Dar interpretând și ea într-un chip foarte personal tradiția religioasă, transformând-o într-o lume a păcii domestice, ca în unele enluminuri medievale.

În *Al șaptelea înel*, însă, mesajul „îngerului” e transmis numai „poporului german”. Naționalismul lui Stefan George se conforma unei tradiții filistine pe care, cu multe decenii în urmă, o ironizase Heine când vorbea despre literatura lui von Platen. Pentru că, la drept vorbind, mitologia lui George era un amestec de legende străvechi germanice și de ritualuri elenice, a căror trăsătură comună era cultul frumuseții trupesti. Proslăvind eroul german al Evului mediu, aspru, sălbatic, Stefan George îl opune omului epocii moderne; comparația se face în termeni profetici de o incontestabilă emfază. Cîteodată, poemul se transformă într-un adevărat psalm extatic, Maximin fiind proclamat un zeu, în sensul filosofiei atice.

Dar această nouă religie care pornea de la miturile runice și de la imaginile misterelor grecești nu i-a inspirat lui Stefan George marea poezie pe care o visa. Orizontul se îngusta într-atît încît nu mai cuprindea, în strălucirea lui nefirească, decît două personalități, aceea a tînărului Maximin și a poetului însuși, strînse — de fapt — într-o singură siluetă ale cărei contururi sînt estompate de prea multă lumină. S-a vorbit, totuși, despre „spiritul renascentist” al poeziei lui

George¹; aceasta mai ales în sensul inspirației pe care, precum Dante în făptura spirituală a Beatricei (și, mai târziu, Hölderlin în Diotima), poetul celui „de-al șaptelea inel” o regăsise în Maximin. Dar renașcentismul lui Ștefan George e crepuscular, toate formele vitale sînt convertite într-un misticism cu violente inflexiuni naționaliste. Unii tineri șovini au interpretat cartea lui George ca pe o profecție a „victoriilor germane”. Mai cu seamă că, în ajunul declanșării războiului, în 1914, poetul publica un alt volum, *Der Stern des Bundes* (*Steaua Uniunii*), în care — declarîndu-se împotriva „relelor veacului” — se proclama necesitatea unui eroism nou. Comentatorii lucizi au recunoscut „lipsa elanului liric”² din acest volum, în care adevărata poezie e copleșită de in-joncțiuni de felul acesteia :

*Mit den frauen fremder ordnung
Sollt ihr nicht den leib beflecken
Harret ! lasset pfau bei affe !...³*

După război, în anii înfrîngerii, profeciile lui George au apărut a fi de o tristă inactualitate ; și generația care-l admirase cîndva, generația tragicei experiențe descrise în romanele lui Remarque, îi va reproșa lipsa de adeziune la realitate din unele declamații precum :

*Gottes pfad ist uns gerveitat
Gottes land ist uns bestimmt
Gottes krieg ist uns entzündet.⁴*

Chiar dacă, în volumul apărut în 1928, *Das Neue Reich* (*Noul imperiu*), poetul se referea la prevalența unor valori estetice, el a fost interpretat ca o aluzie „la destinul Ger-

¹ A. Closs, *The Genius of the German Lyric*, Londra, 1938, p. 436.

² G. Bondi, *Erinnerung an Ștefan George*, Berlin, 1934, p. 71.

³ „Cu femei din altă categorie / Nu trebuie să-ți mînjești trupul / Ai răbdare ! Lasă-i pe păuni cu maimuțele !...”

⁴ „Căderea lui Dumnezeu se deschide înaintea noastră, / Țara lui Dumnezeu ne este rezervată, / Războiul lui Dumnezeu izbucnește pentru noi.”

maniei postbelice", la viitorul ei politic. Și, astfel, poezia sa oferea un nou exemplu al imposibilității de a se păstra în universul esteticului, fără a încorpora sensuri ale socialului; lirica „nonpolitică” a lui Stefan George devenea o expresie a principiilor unei întregi categorii de politicieni germani dinainte și de după război. „Puterea magică” a poeziei, transcrisă într-un limbaj ermetic, se dovedea insuficientă pentru a-l izola pe poet de existența tulburată a lumii înconjurătoare.

În ultimii ani ai vieții, poetul care se mândrise că limbajul său ezoteric „nu îngăduie decît unui cerc restrîns de intelectuali” să-i înțeleagă poezia, s-a văzut adulat de națiști; aceștia credeau că pot desluși în „noul imperiu” pro-rocit de Stefan George, în cultul eroismului, o ilustrare a propriei ideologii. Trebuie însă, să recunoaștem că niciodată acest spirit pe care îl atrăgea amintirea culturii romane (respinsă cu vehemență de Hitler) și care credea că noblețea sufletului uman stă în capacitatea lui de a viețui în sferele „esteticului pur”, nu schițase vreun gest de a se apropia de nazism. Dar consecințele viziunii sale eroice, ale glorificării eroismului (în sensul nietzscheean al noțiunii) îl aduseseră, fără voia sa, în preajma acestei ideologii antiumaniste, pe care o detestase întotdeauna. Respingînd onorurile oferite de Hitler, Stefan George s-a retras — abătut — în Elveția, unde avea să moară în 1933, purtînd cu sine amintirea tulburătoare a idealului de frumusețe, ucis a doua oară: întâi — odată cu Maximin, acum — cu ascensiunea nazismului.

Se încheia astfel, în chip tragic, un destin literar care nu avusese cum să se împlinească în acea vreme de dure-roase ciocniri sociale, cărora frumosul ideal estetic al lui Stefan George nu putuse să li se opună.

Din această perspectivă, evoluția liricii lui Rainer Maria Rilke este, fără îndoială, foarte diferită. S-a spus despre el că, „de la Heine încoace, nici unul dintre poeții germani nu a aparținut mai puțin tradiției naționale”¹. Constatarea este numai în parte adevărată; cercetători ai operei

¹ H. Woche, *Rilke und Frankreich*, in „Germanisch-Romanische Monatschrift Heft” p. 10/1936.

sale au relevat răsunetul poeziei lui Goethe și a lui Hölderlin într-o creație care, e drept, cuprinde tot atât de intense reverberații ale simbolismului francez. Născut la Praga, într-o vreme în care Boemia făcea încă parte din imperiul austriac, el nu a împărtășit nostalgia lui Hofmannsthal și regretul acestuia în fața amurgului Habsburgilor. Rilke a respins întotdeauna naționalismul burghez, opunându-i, însă, un sentiment al cosmopolitismului intelectual; se socotea „un european, atras de arta Italiei, Franței, Spaniei mai mult decât de cultura germană. Inceputurile poeziei sale stau, totuși, sub semnul unui vag misticism pe care-l deprinsese dintr-o călătorie în Rusia, unde fusese impresionat de viața pelerinilor, rătăcind din sat în sat și intonând străvechi cântări; lor le-a dedicat Rilke un întreg ciclu al volumului său din 1903, *Das Stundenbuch* (Cartea orelor).

Adversar, ca și George, al civilizației urbane, Rilke credea că poate regăsi idealul vieții autentice, nu în antichitate sau în Evul mediu, ca Stefan George, ci în satul rusesc (pe care, așa cum s-a observat, el îl privea — totuși — ca pe un fapt exotic, fără să-i înțeleagă dramele). Spre deosebire de Tolstoi, Rilke nu accepta creștinismul primitiv care i se părea că ar constitui baza vieții rurale din Rusia acelei vremi. În peisajul ideal pe care îl reconstitua din fragmentele unor priveliști întâlnite de-a lungul peregrinărilor sale, nu se profila nici o biserică:

*Alles wird wieder gross sein und gewaltig.
Die Lande einfach und die Wasser faltig;
die Bäume riesig und sehr klein die Mauern;
und in die Tälern, stark und vielgestaltig,
ein Volk von Hirten und von Ackerbauern.
Und keine Kirchen, welche Gott umklammern
wie eine Flüchtling, und ihn dann bejammern
wie ein gefangenes und wundes Tier.¹*

¹ „Totul va fi din nou măreț și puternic / Pământurile vor fi simple și apele se vor undui, / Copacii vor fi uriași și zidurile foarte scunde; / Și în văi, puternic și divers, / Un popor de păstori și de plugari. / Și nici o biserică să-l prindă pe Dumnezeu / Ca pe un fugar și să jelească lângă el / Ca o fiară căzută și rănită.”

Deși tema morții revine adesea în poezia sa, Rilke își pune statornic problema existenței pămîntești. Dumnezeu, credea poetul, nu poate exista decît prin oameni și, astfel, el le era dator cel puțin tot atît cît credea religia că îi sînt lui datori oamenii. Acesta e spiritul în care poetul formula întrebarea :

*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit nur verlierst du deinen Sinn.¹*

În concepția lui Rilke moartea era suprema experiență pentru care viața nu e altceva decît o îndelungă pregătire. E momentul în care rodește sămînța aflată în ființa omenească. „Fiecare poartă în sine propria moarte”, scria el în *Carnetul lui Malte Laurids Brigge* ; idee pe care avea s-o dezvolte în operele lui ulterioare. Rilke a acordat întotdeauna mai multă importanță *momentului* unei experiențe spirituale decît perspectivei trecutului sau viitorului. Trecutul pătrunde în opera sa aproape numai sub forma descrierii unor opere de artă în care poetul deslușea „o altă experiență”. Tot ceea ce descrie Rilke aparține lumii imediate : o clipă a vieții, o statuie, o legendă, un obiect oarecare, toate sînt pentru el momente ale eternității. În *Cartea orelor*, de pildă, poetul întrupează, pe rînd, ca într-o piesă de teatru, mai multe personaje ; e călugăr, pelerin, cerșetor, apoi muribund. Ca și George, el creează mici compoziții picturale, care, însă, nu sînt, într-o atît de mare măsură, rezultatul unei concepții despre natura artificială, rațional organizată. Toamna nu e doar anotimpul crepusculului, ci cuprinde făgăduiala unei noi creșteri :

*Jetzt reifen schon die roten Berberitzen,
alternde Astern atmen schwach im Bett.
Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht,
Wird immer warten und sich nie besitzen.*

¹ „Ce vei face, Doamne, dacă voi muri ? / Sînt ulciorul tău (ce se va întîmpla dacă mă voi preface în cioburi ?) / Sînt băutura ta

Wer jetzt nicht seine Augen schliessen kann,
gewiss, dass eine Fülle von Gesichtern,
in ihm nur wartet bis die Nacht begann,
um sich in seinem Dunkel aufzurichten: —
der ist vergangen wie ein alter Mann.¹

Cum finalitatea vieții este să hrănească sămînța care va încolți în clipa morții, toamna însăși va avea acest înțeles, al unui moment important în încheierea destinului uman. Ea culege impresiile dintr-o lume a vizibilului, o lume care poate fi transformată, și le restituie, apoi, cînd noaptea învăluie universul lăuntric al omului. Procesul acesta este identic cu cel al creației poetice, așa cum îl înțelegeau, printre alții, simbolistii; la Rilke, însă, el atingea încă o treaptă, a sublimării obiectivului vizibil în esențele sale invizibile. În vreme ce Ștefan George refuza viața, încercînd să se refugieze în „arta pură“, Rilke interpreta existența ca pe o creație. Mai tîrziu, ideea va deveni mai explicită în *Elegii*; dar ea e implicată, totuși, și în *Cartea orelor*, acest volum de tinerețe care-i fundamenta credința în misiunea poetului, în dreptul său de a interveni în viața imediată, transformînd-o. „*Cartea orelor* nu poate fi definită ca o expresie a misticismului, atîta vreme cît ea nu exaltă numai viața contemplativă“².

În *Buch der Bilder* (*Cartea cu poze*, 1902), poetul pare că încearcă să înfățișeze imagini ale unei lumi obiective. De fapt, aceasta nu era decît un prilej de a-și împărtăși impresii personale și, așa cum a subliniat critica literară, cele mai izbutite poeme ale volumului sînt tocmai acelea în care Rilke nu caută să se disimuleze în spatele descripției obiectului.

(ce se va întîmpla dacă mă voi altera?) / Sînt veșmîntul și negoșul tău, / Dacă mă pierzi, îți pierzi rostul.“

¹ „S-au și copt boabele roșii ale fructelor de pădure, / Ochiul bou-lui respiră slab în pat. / Oricine nu-i bogat, de vreme ce vara va trece, / va aștepta de-a pururi și nu-și va fi stăpîn niciodată. // Oricine nu-și poate închide acum ochii / cu siguranța că o mulțime de fețe / așteaptă în el, pînă cînd se-așterne noaptea, / să se ridice în întunericul lui, / — s-a prăbușit asemenea unui bătrîn.“

² A. Closs, *op. cit.*, p. 420.

Der Lesende (Cititorul), al cărui titlu și al cărui cuprins întrucâtva programatic îl amintesc pe Baudelaire, conturează concepția estetică a lui Rilke, definind sensul expresiei poetice :

*Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe,
wird nichts befremdlich sein und alles gross.
Dast draussen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort is alles grenzenlos;
nur dass ich nicht noch mehr verwebe,
wenn meine Blicke an die Dinge passen
und an die ernste Einfachheit der Massen —
da wächst die Erde über sich hinaus.
Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
der erste Stern ist wie das letzte Haus.¹*

Rilke voia să exprime în poezie acea unitate dintre viața lăuntrică și cea exterioară care constituia, după opinia lui, fundamentul oricărei creații de artă. Într-un grupaj de trei poeme din 1904², poetul întemeia un sistem de simboluri (la care avea apoi să recurgă adesea), menit să sugereze această unitate. Vrednică de remarcat e împrejurarea că două dintre aceste poeme, *Orpheus*, *Euridice*, *Hermes* și *Alceste*, reprezintă reinterprețări ale unor legende vechi și numai unul singur, *Die Rosenschale* (*Corola trandafirului*) este o creație întru totul personală a poetului. În contrast cu Stefan George, a cărui mitologie (pornind de la destinul lui Maximin) împărtășea o experiență pur personală și nu aspira să transmită imagini ale unei realități obiective, Rilke „izbutea pe deplin să armonizeze viziunile lăuntrice cu cele exterioare“³.

În primii ani ai secolului, poetul traversează o perioadă de criză sufletească : părăsește Parisul, după un violent con-

¹ „Și când îmi ridic ochii din carte, / nimic nu va fi ciudat și totul va fi măreț. / Tot ceea ce am trăit înăuntru se află în afară, / și nu are limite nici aici, nici acolo ; / doar că mă Țes mai strâns în lucruri / când privirea mi se armonizează cu ele / și cu simplitatea gravă a formelor lor, — / atunci pământul crește din el însuși. / El pare să cuprindă întregul cer : / întâia stea e asemenea celei din urmă case.“

² Incluse, apoi, în volumul *Neue Gedichte* (*Poezii noi*) din 1908.

³ Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, Baltimore, 1971, p. 47.

flict cu Rodin (al cărui secretar fusese și căruia îi consacraseră o subtilă monografie), și se simte ispitit să renunțe la poezie. Se căsătorise, avea și un copil, versurile publicate nu îi asigurau un câștig suficient pentru a-și putea întreține familia. „Dar un îndemn mult mai puternic îl obligă să renunțe la aceste planuri și «să se țeasă mai strâns în lucruri», astfel încât lumea care părea să se scindeze să poată fi din nou întregită, granițele dintre obiectiv și subiectiv să fie anulate, și «ultima casă să fie asemenea primei stele». Trebuia, deci, să facă reală acceptarea morții pe care, poate, pînă atunci o păstrase în lumea ideilor, și să se hotărască a trăi în izolare¹.”

Tema comună a acestor poeme era „reconcilierea lumilor prin izolarea poetului”. Nu sîntem, deci, departe de concepția lui Coleridge și Wordsworth, formulată în prefața la *Baladele lirice*, cu mai bine de o sută de ani înaintea lui Rilke: „poezia e o emoție re trăită în singurătate”. *Corola trandafirului* înfățișează, în primele versuri, lupta dintre doi tineri, alegorie a conflictului dintre obiectiv și subiectiv, care-l preocupă pe Rilke atît de mult. Pe măsură ce poetul contemplă petalele deschizîndu-se pe rînd, el își dă seama că ele închid un secret greu de pătruns. Floarea e un fel de „unire între lucrurile opuse”, asemenea surîsului Alcestei cînd pleacă în Hades, substituindu-se soțului ei, Admetus :

*Aber einmal sah
er noch des Mädchens Antlitz, das sich wandte
mit einem Lächeln, hell wie eine Hoffnung,
die beinah ein Versprechen war: erwachsen
zurückzukommen aus dem tiefend Tode
zu ihm dem Lebenden...²*

Alcesta știe prea bine că e destinată morții. Ea își împlinește doar o datorie pe care și-o cunoștea de mult. Și pleacă, în-

¹ R. H. Heygrodt, *Die Lyrik R. M. Rilkes*, Freiburg, 1921, p. 68.

² „Dar încă o dată el vede / obrazul fetei care se întoarce / cu un surîs luminos ca o făgăduință / care spunea că, atunci cînd va crește / se va întoarce din moartea adîncă / la el, cel care trăia...”

soțind solul lumii subterane, nu pentru a-și salva soțul de la moarte, ci pentru a-l elibera de obsesia vieții :

*Ich ging, ja,
damit das alles, unter dem begraben
der jetzt mein Gatte ist, zergeht, sich auflöst...¹*

Plecînd, îi dăruise lui Admetus acel surîs care poate însemna promisiunea întoarcerii. Dar ea nu va reveni în propria-i înfățișare, ci într-una dintre întrupările halucinante care-l vor trezi, în miezul nopții, pe soțul ei. Comentatorii au semnalat inadvertențe în limbajul poetic al *Corolei trandafirului* și în sistemul de imagini al *Alcestei*; unii le-au pus pe seama dorinței lui Rilke de a asimila poezia franceză modernă. Cred, mai curînd, că ele se datoresc unor ezitări evidente ale gândirii filosofice a poetului. Unitatea subiectiv-obiectiv se definea în concepția lui Rilke sub semnul unei morți acceptate ca scop final al existenței umane. Ceea ce corespunde imaginii pe care, cu cîteva decenii înaintea sa, o acreditaseră unii poeți simbolști — precum Rollinat și, într-o măsură, ceva mai tîrziu, Maeterlinck. Dar, atîta vreme cît poetul german proclama necesitatea experienței de viață, capacitatea vieții de a transforma personalitatea și, mai presus decît aceasta, lumea obiectivă, se crea o discrepanță între crezul activ al poeziei și expresia ei în care poetul credea că regăsește imaginea, pasiv reflectată, a acestei lumi.

Valeri Briusov compunea, în anul în care Rilke scria *Orpheus, Euridice, Hermes*, un poem înfățișînd-o pe Euridice ca pe o umbră, ale cărei amintiri despre viața pămîntească și dragostea soțului ei apar ele însele ca niște umbre. În poemul lui Rilke, Euridice — logodită cu moartea — e mai reală decît Orfeu cel viu care coboară în Infern ca s-o răscumpere. Și aceasta cu atît mai mult cu cît, modificînd legenda tradițională, Rilke nu-l mai înfățișează ca pe un cîntăreț : Orfeu nici nu își mai dă seama de virtuțile miraculoase ale cîntecului său : harpa îi anină, fără rost, pe sold. El a devenit numai un mijlocitor al împlinirii unui destin, al destinului

¹ „Am plecat / astfel încît tot ceea ce e îngropat / în cel care-mi este mire, să se poată topi și dizolva.“

Euridicei. Redobândindu-și soața, el nu regăsește și fericirea : numai aflându-se departe de ea, poate să-și împlinească rostul, acela al compunerii unei arte a durerii, a trăirii intense. Numai astfel, jelind-o, poate să o transforme într-o idee, ceea ce reprezintă pentru Rilke darul suprem al poetului. În moarte, Euridice s-a întors în sine însăși, pentru Orfeu, însă, pierderea ei însemna o condiție a inspirației și a creației unei lumi întregi :

*Die So-geliebte, dass aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
dass eine Welt aus Klage ward in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluss und Tier;
und dass um diese Klage-Welt ganz so
wie um die andre Erde eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen — :
diese So-geliebte.¹*

Fără îndoială, în persoana lui Orfeu s-a întrupat, în bună măsură, însăși ființa lui Rilke. Sentimentul acesta maladiu, al necesității morții, lauda îndurerată a singurătății, vor căpăta un accent și mai acut după sinuciderea pictoriței Paula Modersohn-Becker, prietena poetului ; ea devenea, în viziunea lui Rilke, o nouă Euridice, iar plînsul îndurerat al soțului ei, o nouă lamentație orfică. În *Recviemul* pe care l-a compus la moartea prietenei sale, poetul îl acuză pe soțul acesteia că, împins de simțămîntul omenesc egoist, încearcă să o întoarcă pe femeia iubită din lumea în care își împlinea soarta. Vina îi era la fel de gravă ca a lui Orfeu, muștrările erau, însă, mai aspre, poate pentru că acum Rilke trăia nemijlocit experiența morții pe care, în *Orpheus*, o proslăvea în ipostaza ei abstractă, pur conceptuală.

¹ „Celei iubite pînă la care din liră / ajungea mai multă jale decît a venit vreodată de la femeile bocitoare, / că o lume a ieșit din jale / în care totul era oglindit : pădurea și valea / și drumul și satul, cîmpul și rîul și fiara ; / și în jurul acestei lumi de jale, asemenea / celeilalte lumi, un soare / și un cer înstelat se roteau / un cer de jale cu stele răsturnate : / această atît-de-iubită.”

Într-un poem compus câțiva ani după aceea, *Todeserfahrung* (*Experiența morții*), Rilke ducea și mai departe această idee a acceptării morții, proclamînd viața și moartea drept două aspecte ale aceleiași realități, de vreme ce moartea este cea care deschide perspectiva unui peisaj cunoscut, dar neînțeles de viață. Spiritul care intră în moarte atinge un grad superior de cunoaștere :

*Doch als du gingst, da brach in diese Bühne
ein Streifen Wirklichkeit durch jeden Spalt,
durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne,
wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald.*¹

Această re-creare a realului este subiectul principal și al *Elegiilor din Duino* (*Duineser Elegien*), începute în 1912 și terminate în zilele febrei perioade de creație din iarna lui 1922. De-a lungul acestor zece ani, Rilke ajunsese la o asemenea concentrare a durerii, încît se socotea „ființă de prisos”, a cărei viață e „goală și zadarnică”². Decadentismul liricii rilkeiene se apropia, astfel, de sensul originar al cuvîntului, așa cum îl folosiseră, vorbind despre ei, poeții francezi din a doua jumătate a secolului precedent. De aceea, discutarea acestei poezii, chiar și din perspectiva unei tradiții a estetismului lui Oscar Wilde (acesta, în esență, nonconformist) mi se pare abuzivă. Dacă există unele sugestii ale unei asemenea filiații (și trebuie să recunoaștem că nu sînt prea numeroase), ele sînt mai ales de ordin formal, sentimentul poetic fiind foarte diferit.

Tema „vieții în moarte” (amintind, într-o măsură, de faimoasa *Baladă a bătrînului marinar* a lui Coleridge) revine, obsesiv, în *Elegii*. Acum, Orfeu nu mai dorește întoarcerea Euridicei, pentru că ea trăiește înăuntrul ființei lui și, mai ales, pentru că el se socotește mort pentru lumea din jur, trăind numai în nevăzutele ținuturi ale ideii :

¹ „Apoi, cînd ai plecat, s-a revărsat pe această scenă / o undă a realității, prin fiecare despicătură / prin care ai plecat : verde, verde real / strălucire reală de soare, pădure reală.”

² Vezi A. Closs, *op. cit.*, p. 417.

*Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gebn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertönt sie in beiden.*¹

Izolarea în care a trăit poetul în anii războiului e foarte diferită de atitudinea celor mai mulți scriitori și artiști contemporani lui și, într-un alt plan, de însăși existența pe care și-o dorea el. Privind războiul ca pe o „întrerupere a experienței sale estetice” și constatînd că un poem scris în acei ani de adîncă tragedie a întregii omeniri „atinge o treaptă poetică aflată deasupra cuvintelor și a sentimentelor”², unii comentatori contribuie prea puțin la explicarea acestei însingurări, a caracterului asocial al poeziei rilkeiene dintr-o perioadă în care intelectualitatea europeană își afirma, atît de frecvent, opoziția față de război și, adesea, și față de societatea care l-a generat. Este incontestabil că atît *Elegiile din Duino* cît și *Sonetele către Orfeu* sînt o expresie a unui mare rafinament poetic, că rareori poezia modernă a descoperit cu atîta precizie virtuțile sugestive ale verbului, că în lirica lui Rilke s-a constituit o direcție foarte reprezentativă pentru sentimentul poetic împins pînă la cele mai intense și luminoase arderi. Dar aceasta să fie, oare, unica vocație a poeziei?

Simbolul central al *Elegiilor*, s-a spus pe drept cuvînt, sînt acei îngeri în care se desăvîrșește — cum scria Rilke însuși într-o scrisoare citată adesea — „transformarea vizualului în vizibil”. Majoritatea temelor prezente în acest ciclu, atît de lent compus de-a lungul anilor de război, erau cunoscute din volumele precedente: întrepătrunderea vieții și a morții, re-crearea frumuseții prin durerea celor care au pierdut-o, viața afirmîndu-și scopul de a descoperi și a proiecta imaginile interioare ale lucrurilor:

*Sind wir vielleicht hier, muzu sagen: Haus
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —*

¹ „Îngerii — se zice — adesea nu pot spune dacă se mișcă / printre cei vii sau printre morți. Torentul veșnic / se-nvîrtește printre ambele regate ale vîrstelor / și răsună mai puternic în amîndouă.”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 51.

*höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehts,
ob zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.¹*

Sînt definite temele majore ale îndrăgostitului și eroului, a căror supremă împlinire este să transcende în moarte. În elegia a X-a (considerată de unii, și poate nu pe nedrept, cea mai caracteristică operă a lui Rilke), se înfățișează o imagine a Cetății Durerii, învăluită în spaimă, cutreierată de urîtenie și de vulgaritate. Poemul reprezintă, de fapt, evoluția de la simboluri la alegorie. Se deslușește, totuși, în această atmosferă, întunecată, o aspirație spre bucurie care plutește pe deasupra peisajului plin de durere, luminat de ciudate constelații (al căror nume e dat de cele mai importante experiențe ale vieții umane); bucuria e un fel de primăvară înnoitoare, veșnic tînără, preschimbînd și însorînd priveliștile. Motivul final este tocmai această jubilantă imagine a unei noi lumi interioare :

*Dass ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.²*

Această ultimă elegie deschidea poeziei lui Rilke o perspectivă nouă, pe care o vor fructifica, tot în februarie 1922, *Sonetele către Orfeu*. E surprinzătoare constatarea că, în aceste cîntece de jale, cernite de prezența morții Euridicei, sentimentele de bucurie izbucnesc cu o nebănuită putere. Întors din Hades, Orfeu înțelege cîntul de laudă pe care îl intonează întreaga suflare lumească :

*Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.*

¹ „Nu sîntem aici, pesemne, doar pentru a spune : casă, / punte, fîntînă, poartă, ulcior, măslin, fereastră, / — cel mult : coloană. turn... dar s-o spunem, înțelegi, / s-o spunem într-un asemenea fel încît lucrurile înseși niciodată / să nu-și imagineze că ar exista.”

² „Că, într-o zi, ieșind din acea viziune teribilă, / pot să izbucnesc în bucurie și-n laude în fața îngerilor care să mă aprobe.”

*Nur wer mit Toten vom Mohn
ass, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.*

*Mag auch die Spiegung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild*

*Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild.¹*

Imagistica unora dintre aceste sonete dezvoltă (comple-tînd, astfel, impresia conținutului de idei însuși) un sistem de paradoxuri care descinde din tradiția poezilor mistici de la începutul literaturii medievale. Dar viziunea lui Rilke rămîne mai curînd în planul psihologic decît în cel spiritual. *Sfera dublă*, de pildă (la care, în sensul aceleiași tradiții, se referea și Bunyan), este aceea în care obiectul și reflectarea sa, realitatea și visul, viața și moartea sînt unul și același lucru; în același timp, însă, la Rilke ea reprezintă mijlocul care îi dă poetului putința să deslușească lucrurile în forma lor adevărată. Drumul spre fericire al lui Rilke nu este lipsit de meandre, unele între ele foarte complicate; cu atît mai mult cu cît el își află, totuși, temeiurile bucuriei acesteia copleșitoare în propria lume lăuntrică, în însingurare, după ce a parcurs experiența filosofică a morții. E adevărat, lumea exterioară nu îi este într-un tot indiferentă și el continuă să-i simtă amenințarea (mai ales, ca la expresioniști, exprimată de năvala tehnicii moderne, a orașului); e tot atît de adevărat că alegoriile poemelor din preajma lui 1922 definesc — destul de precis — speranța într-o existență mai frumoasă a oamenilor. Dar această existență reclamă o încredere spirituală,

¹ „Numai cel care și-a înălțat lira, / chiar printre umbre, / poate infinita laudă / s-o descătușeze. // Numai cel care, împreună cu morții, / a mîncat din macii lor / nu-și va pierde niciodată / nici cea mai slabă notă. // Chiar dacă oglindirea în iaz / adesea tremură pentru noi, / să știm imaginea. // Pînă cînd dubla sferă / va fi, glasurile / vor suna veșnic și dulce.”

foarte apropiată de misticism și nu de datele realității înconjurătoare, atât de dramatică în anii de după primul război mondial :

*Heil dem Geist, der uns verbinder mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.*

*Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichen, Bezug.¹*

Adevărul e că Rilke datora lumii exterioare mai mult decât credea el însuși. În câteva pagini eseistice² în care comenta rostul poeziei și destinul poetului, el compara inspirația lirică cu viziunea vîslașilor pe care, cîndva, îi întîlnise în apropierea strîmtorilor de lîngă insula Philae. Așezați în rînduri, ei priveau numai înainte, fără să se vadă unul pe celălalt ; și — ori de cîte ori își întorceau privirea de la peisajul din fața ochilor lor — ritmul se pierdea și luntrea nu mai înainta cu iuțeala trebuitoare. „În același timp, ei strigau ritmic pentru a-și coordona mișcările, dar acestea erau atât de precise, încît strigătul, inutil, se stinge de la sine.” Disocierea dintre viața oamenilor și cerințele poeziei încetează, cel puțin în aceste pagini — întrucîtva programatice —, să caracterizeze gîndirea lui Rilke. S-ar părea că el afirmă, dimpotrivă, că eforturile umane îl pot inspira pe poet, simbolizat aici de un bătrîn vîslaș al cărui cîntec se iscă, ritmînd mișcarea puternică a brațelor celorlalți, chiar sub ochii lui Rilke. Și, dacă truda vîslașilor e, uneori, sortită eșecului, ceea ce rămîne este numai cîntecul bătrînului, cel care aduce bucurie celorlalți.

Poezia nu mai este, deci, o valoare independentă de existența umană ; ea se inspiră din această existență și i se

¹ „Slavă spiritului care ne poate uni ; / pentru că întru adevăr trăim figurat. / Și cu pași mici se mișcă orele / în comparație cu ziua noastră. // Fără să ne știm locul adevărat, / acționăm prin relație reală.”

² Vezi *Aspects of Poetry*, antologie alcătuită de Mark Linenthal, Boston, 1963, pp. 382—384.

adrează. S-a spus despre lirica lui Rilke că „a înnoit expresia liricii germane în aceeași măsură în care a făcut-o, la timpul ei, creația lui Goethe”¹. Ceea ce e exact nu numai în privința efectelor formale, a „maleabilității” versului, ci și în ceea ce privește sistemul de imagini, sentimentul poetic. Preluând tradiția sonetului din creația barochiștilor germani, revalorificând unele modalități poetice ale părții a doua din *Faust* (tehnica sentențelor), el s-a apropiat și de alte surse ale poeziei europene, precum versurile libere, cadentate ale lui Laforgue. În același timp, poezia lui prezintă unele surprinzătoare asemănări cu aceea a contemporanului său ceva mai vârstnic, Paul Valéry (1871—1945).

Lirica lui Valéry prezintă încă și mai multe dificultăți de interpretare decât aceea a autorului *Sonetelor către Orfeu*. Și aceasta pentru că, spre deosebire de Rilke, la care simbolistica era de natură vizuală, poetul francez recurge la substituiri de sensuri, fiecare imagine declanșând, la rîndu-i, o altă imagine la fel de obscură și de înșelătoare. Obiectele reale, observate și alese ca simboluri, se dizolvă într-un joc permanent al sentimentului și al meditației, întregul proces petrecîndu-se exclusiv în conștiința poetului. Principala preocupare a lui Valéry este aceea a păstrării tensiunii neîntreprupte dintre acțiune și contemplație filosofică (acțiunea fiind, în concepția sa, „cea care rodește și nimicește contemplația”). Întotdeauna, el s-a declarat împotriva oricărei despărțiri a poeziei de gîndirea abstractă. „Gîndiți-vă — spunea el cîndva — că, dintre toate artele, aceasta a noastră este poate cea care coordonează cel mai mare număr de părți independente sau de factori: sunet, sens, realul și imaginarul, logică, sintaxă, și dubla invenție a conținutului și a formei... și aceasta prin mijlocirea unui mediu esențialmente practic, veșnic schimbător, murdar, o fată-la-toate, *limbajul zilnic*, din care trebuie să extragem o Voce pură, ideală, capabilă să comunice fără slăbiciune, fără efort aparent, fără să jignească urechea și fără să spargă sfera efemeră a universului poetic, o idee despre un eu în chip miraculos superior nouă înșine... *Un poet adevărat este capabil, într-o măsură mult mai mare decât se*

¹ R. H. Heygrodt, *op. cit.*, p. 91.

știe în general, să raționeze exact și să folosească gândirea abstractă (s.n.)¹.

Valéry creează simbolul unui Narcis privindu-se în oglinda apei, dar a cărui imagine e tulburată de gândurile celor care s-au văzut, înaintea sa, în aceleași unde :

*Ils respirent ce vent, marchent sans le savoir,
Foulent aux pieds le temps d'un jour de désespoir...
O marche lente, prompte, et pareille aux pensées
Qui parlent tour à tour aux têtes insensées !
La caresse et le meurtre hésitent dans leurs mains,
Leur coeur, qui croit se rompre au détours des chemins,
Lutte, et retient à soi son espérance étreinte.
Mais leurs esprits perdus courent ce labyrinthe
Où s'égare celui qui maudit le soleil !
Leur folle solitude, à l'égal du sommeil,
Peuple et trompe l'absence...²*

Contemplația e imposibilă atîta vreme cît „puritatea e contaminată de fantomele altor oameni“, ale căror patimi și deznădejdi, reflectate chiar și în undele cele mai liniștite, tulbură imaginea lui Narcis. Singura soluție care-i rămîne omului e acțiunea. Viața se cuvine a fi acceptată, „muzica subtilă a rotitoarelor sfere“ trebuie adaptată la „auzul grosolan al oamenilor“. Contemplînd priveliștea unui cimitir de pe malul mării, poetul își încheie faimosul său poem, *Le Cimetière Marin* (*Cimitirul marin*), cu concluzia bucuriei pe care o oferă viața și frumusețea, chiar dacă (așa cum se definește, nu o dată, în cuprinsul întregii sale opere, credința poetului), în spatele lor nu se află nimic :

¹ Paul Valéry, *Variété, III*, Paris, 1932, pp. 215—219 passim.

² „Respiră acest vînt, merg fără să știe, / Calcă-n picioare timpul unei zile de deznădejde... / O, pas lent, hotărît, asemenea gîndurilor / Care vorbesc unul după altul minților nebune ! / Mîngierea și crima șovăie în mîinile lor, / Inima care crede că se va frînge la cotiturile drumurilor, / Luptă și-și păstrează strîns speranța. / Dar spirite le pierdute aleargă prin acest labirint. / Unde se rătăcește cel ce a blestemat soarele ! / Singurătatea lor smintită, asemenea somnului, / Populează și înșală absența.“

*Le vent se lève !... il faut tenter de vivre !
 L'air immense ouvre et referme mon livre,
 La vague en poudre ose jaillir des rocs !
 Envolez-vous, pages tout éblouies !
 Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
 Ce toit tranquille où picoraient des focs !¹*

Vizualitatea poeziei lui Valéry este extrem de concentrată; elementul care unește imaginile este un model simbolic unic, dominând două (sau uneori mai multe) „straturi” de metafore. De pildă, în ultimele două versuri citate, se evocă impresii tactile („rupeți, valuri!”), vizuale („velele ciugulesc”), sugestii psihologice, animiste („apele bucuroase”).

Și, totuși, așa cum Valéry va mărturisi mai târziu, compunerea poemului nu a pornit de la necesitatea exprimării unei idei, ci de la un element de ordin formal: „Poemul meu, *Cimitirul marin*, a început în mine printr-un ritm, acela al unui vers francez... de zece silabe, împărțit de cezura în patru și șase. Nu aveam nici o idee despre lucrurile cu care o să umplu această formă. Încetul cu încetul, s-au orînduit cîteva cuvinte șovăielnice conturînd subiectul, și munca poetică (o muncă foarte îndelungată) se afla înaintea mea...”².

Pentru el, unica împlinire durabilă în viață era creația poetică. Ceea ce reprezenta un paradox, adesea subliniat de critică, și care avea să fie dezvoltat într-un alt poem, *La Pythie*: actul creației poetice tulbură liniștea contemplației care cuprinde, de fapt, o valoare încă și mai înaltă. Narcis se privește mai departe în oglinda izvorului, dar apele nu mai pot rămîne nemișcate, pentru că peste ele au alunecat chipurile altora. Oglinda e tulburată de cel ce se oglindește în ea.

Valéry s-a declarat, în tinerețe, „urmaș al lui Mallarmé”, fapt demonstrat și de o culegere de poeme *Album des vers anciens* (*Album de versuri vechi*). Vreme îndelungată, el nu

¹ „Se stîrnește vîntul!... trebuie să încercăm să trăim! / Aerul imens îmi deschide și-mi închide cartea, / Valul în pu'beri cutează să țîșnească din stînci! / Zburați pagini pline de uimire! / Rupeți, valuri! Rupeți cu ape bucuroase / Acoperișul liniștit pe care-l ciuguleau velele.”

² Valéry, *op. cit.*, p. 220.

a mai scris versuri, sustras creației poetice de preocupările lumii financiare în care a trăit mulți ani; în 1917, publica *La jeune Parque* (*Tînăra ursitoare*) în care influența maestrului e încă foarte vizibilă. Dealtfel, modelul *După-amiezii unui faun* e evident; dar fluxul poetic izvorăște nu atît din rafinamente ale sentimentului, cît dintr-o meditație filosofică. Ermetică, asemenea poeziei mallarméene, *Tînăra ursitoare* (și mai ales lirica ultimului său volum, *Charmes — Vraji*, mult mai limpede în expresie), se înfățișează ca o replică de factură clasicistă la poezia lui Mallarmé, romantică și asociativă. Deși tehnica poetică e aceea a simbolismului, Valéry simplifică imaginile, introducînd în atmosfera de vis o anume ordine a inteligenței.

Tendința clasicizantă e evidentă, și în unele fragmente ale lui *Narcisse* unii au putut descoperi răsunete din Racine:

*Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux-mêmes tentés suivent au fond la mort,
Tout est songe pour toi, Soeur tranquille du Sort!*¹

Poemele din *Vraji* debutează, de obicei, prin contemplarea unui obiect sau a unei ființe din realitatea familiară poetului. Imaginea se desfășoară apoi, trecînd de pe un plan pe altul, pînă cînd înfățișarea concretă a obiectului se pierde cu desăvîrșire. În comparație cu *Sonetele către Orfeu* ale lui Rilke, poemele lui Valéry par mai puțin legate de lumea lucrurilor concrete, exterioare; „gîndul — s-a spus — se nutrește din propria-i substanță”. Uneori, însă, poemele recurg la simboluri preluate din universul obiectiv; *Pașii*, de pildă, sugerează momentul inspirației poetice, pornind de la o alegorie medievală: pașii unei femei care se apropie de patul poetului:

*Si, de tes lèvres avancées
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,*

¹ „Izvor, izvorul meu, apă, prezență rece, / Dulce pentru animalele curate, prietenoasă cu oamenii / care, ispitiți de ei înșiși, urmează pînă la capăt moartea, / Totul e vis pentru tine, liniștită soră a Soartei!”

*Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon coeur n'était que nos pas.*¹

Și, totuși, în cele din urmă, obiectul observat de Valéry își pierde contururile, se desubstanțializează și se mută într-un plan metafizic. Rilke, vorbind despre asemenea subiecte poetice, precum sărutul care, în același timp, este și nu este, năzuiește să le prezinte în realitatea lor concretă; așa se întâmplă într-un poem dedicat unicornului, simbol străvechi al fidelității în dragoste. Unicornul vine spre ființă din ne-ființă, adus de puterea celei care-l iubește:

*O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.
Sie wusstens nicht und habens jeden Falls
— sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des stillen Blicken Licht-geliebt.*²

Unicornul se ivește treptat, prin cețurile subțiri ale legendei, se conturează din ce în ce mai precis, pînă cînd făptura lui e îndeajuns de materială pentru a se putea reflecta într-o oglindă. *Locuitorul gândurilor mele* al lui Valéry rămîne, însă, cu desăvîrșire misterios; el poate avea semnificația iubirii înseși, o iubire nutrită dintr-un sărut, poate fi simbolul poetului, sau — într-o interpretare metafizică pe care, în cazul poeziei lui Valéry, prin excelență metafizică, nu o socotesc lipsită de temei — „esența eului“, preocupat aproape fără conținere de dobîndirea unei existențe proprii prin mijlocirea actului de creație. Mișcarea poeziei lui Rilke se săvîrșește în direcția concretizării noțiunilor abstracte, poezia lui Valéry realizează un proces invers: obiectele ambianței imediate se transformă în noțiuni abstracte. S-ar putea spune că, în vreme ce poetul german se înscrie într-o tradiție care, în arta

¹ „Dacă, cu buzele tale ce se-apropie de mine, / Pregătești pentru a-l liniști / Pe locuitorul gândurilor mele — / Hrana unui sărut, // Nu te grăbi cu această tandrețe / Dulceața de a fi și de a nu fi, / Căci am trăit așteptîndu-te, / Și inima mea era doar pașii tăi.“

² „Aceasta e făptura care nu există. / Ei n-o știau și o iubeau / Mersul ei, ținuta, gîtul, / Lumina din privirea ei liniștită.“

plastică, a fost ilustrată de Gustave Moreau, al cărui simbolism e de o mare precizie a imaginilor vizuale, iar în poezie — de legendele lirice ale prerafaeliților, Valéry prevestește straniu metamorfozeler suprarealiste, în care obiectele își pierd determinările lor reale.

În *Cîntecul coloanelor*, unul dintre poemele definitorii ale artei lui Valéry, această tendință de abstractizare este încă și mai evidentă. Coloanele unui templu antic (singuratic și desenate cu o precizie aproape la fel de spectrală ca într-un tablou al lui Chirico), a căror realitate concretă e evocată la începutul poemului,

*Par le ciseau tirées
Pour devenir ces lys,¹*

sînt, de fapt, un principiu ritmic, o proporție matematică, devenind, în cele din urmă, reprezentarea unui grup de dansatori, ai căror pași se mișcă „nu în spațiu, ci în timp, străbătînd secolele cu inevitabilitatea rostogolirii unei pietre în mare”².

*Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables.³*

Din acest punct de vedere, al abstractizării înfățișărilor concrete ale lumii, lirica lui Valéry merge mult mai departe decît aceea a lui Mallarmé, din care se revendica. La Mallarmé, viziunea sensibilă se distila treptat, devenind obscură, ermetică, pe măsură ce asociațiile pe care le presupune poetul sînt diferite de cele ale oricărei judecăți curente. Gîndirea poetică a lui Valéry, extrem de concentrată (și ale cărei asociații nu sînt lipsite, nici ele, de un ermetism dens, făcînd comunicarea ideilor foarte dificilă), nu respinge, totuși, orice contingență cu lumea realului. *Cimitirul marin* este inundat

¹ „Desenați de foarfecă / Pentru a deveni acești crini.”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 58.

³ „Mergem în timp / Și trupurile noastre strălucitoare / Au pași inefabili / Care-și lasă urma în fabule.”

de lumina meleagurilor mediteraneene; nici momentul suprem al morții, nici cel al unei contemplații eleate nu sînt cele care dau sens versurilor lui Valéry. Dar, deși poemul se încheie într-o tonalitate majoră¹, drumul spre această concluzie nu e parcurs, cum s-a spus, „ca o glorificare a vieții”². Poetul înregistrează detaliile unui peisaj concret, dar ale unui peisaj din care lipsește tocmai viața. Frumusețea versurilor care se urmează, ritmic, muzical, nu opun vieții moartea, pentru că par a nu-și da seama de existența acestor două noțiuni ca a unor realități diferite, ci le topesc într-o unitate desăvîrșită, dincolo de orice determinări spațiale și temporale.

Poezia lui Valéry este rodul unui conflict între ideea pe care poetul o vrea pură și elementele menite să tulbure tocmai această puritate. Dar, așa cum o demonstrează — de pildă — un poem ca *Ebauche d'un serpent* (*Schița unui șarpe*), tocmai aceste elemente aparținînd senzualismului, cele care umbresc liniștea neclintită a ideii, sînt cele care dăruiesc versului căldură umană și strălucire. Dacă această poezie ar fi numai rodul unei contemplații pure, Valéry nu ar fi putut să găsească întreaga forță a imnului său către soare, din poemul *Șarpelui*. E adevărat că astrul zilei e încă privit, aici, ca un plăsmuitor de imagini înșelătoare; dar el este, în același timp, stăpînul luminos, înflăcărat, al întregii lumi:

*Grand Soleil, qui sonnes l'éveil
A l'être, et de feux l'accompagnes,
Toi qui l'enferme d'un sommeil
Trompeusement peint de campagnes,
Fauteur des fantômes joyeux
Qui rendent sujette des yeux
La présence obscure de l'âme,
Toujours le mensonge m'a plu
Que tu répands sur l'absolu
O roi des ombres fait des flammes*³

¹ R. Tournant, *Valéry*, Paris, 1963, p. 79.

² *Ibidem*.

³ „Soare măreț, ce suni trezirea / Ființei și o întovărășești cu flăcări, / Tu care-o închizi într-un somn / Pictat înșelător cu cîmpuri, / Tu, care așiji veselele fantome, / Care dau ochilor / Putința să vadă pre-

Prin George, Rilke și (poate, mai ales) prin Valéry, poezia simbolistă europeană și-a extins influența, în chip semnificativ, asupra unor literaturi moderne care, păstrându-i mijloacele tradiționale le-au adaptat la sensibilitatea omului din veacul al XX-lea.

Totuși, afirmația unor istorici literari care consideră că pătrunderea simbolismului în lirica modernă europeană, în alte zone decât în cele de cultură francofonă, s-a făcut exclusiv prin intermediul acestor trei poeți este — fără îndoială — discutabilă. Simbolismul românesc este o dovadă. Ecouri ale noii estetici puteau fi recunoscute încă din opera lui Macedonski, e drept, asociate cu elemente de factură romantică și cu altele parnasiene. *Vieța nouă* (în care O. Densusianu publica articole despre Henry de Régnier, Gourmont, Verhaeren) a contribuit, neîndoielnic, la familiarizarea publicului românesc cu sunetul noii poezii. La rîndul lor, Petică și Săvescu au fost printre cei care au determinat, în afara influenței lui Valéry sau a lui Rilke, o direcție simbolistă proprie poeziei românești.

Versurile lui *Dimitrie Anghel* se revendică, așa cum observa George Călinescu, din simbolismul mallarmean, prin intermediul lui Samain. Miresmele se asociază cu imaginile picturale, în spiritul sincretismului baudelaïrian¹:

*Ca o biserică miroasă seninul cucerit o clipă,
Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-și boarea lor profană,
Văzdubu-i greu cît n-ar fi-n stare vîslind să-l taie o aripă,
Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană.*

*Și tot mai grea, mai tare crește naiva florilor urgie,
Se-ntrec care de care să-nvingă ori să moară-n luptă.
In van trimite-un gând de pace un miros blind de iasomie
Și flutură-n deșert în aer, ca un steag alb, o nalbă ruptă.*

zența obscură a sufletului, / Intotdeauna mi-a plăcut minciuna / Pe care o răspîndești asupra absolutului, / O, rege al umbrelor, plămădit din flăcări!"

¹ Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, Buc., 1968, p. 254.

Într-o solidă monografie consacrată simbolismului românesc, Lidia Bote releva tocmai conturul particular al acestui curent literar în cultura noastră. Din acest punct de vedere, cu toate apropierea (desigur, reale) de poezia lui Samain, versurile lui Anghel păstrează un răsunset propriu, care conferă universului intim al poetului (grădina, odăile cu miresme calme, cu rufe curate care „miroase ca un așternut păstrat de zestre“) o înfățișare picturală de adevărată „natură moartă“. Singurătatea, care cuprinde uneori acest spațiu al tablourilor lui Anghel, nu capătă niciodată intensități prea tragice, în pofida unor imagini pe care poetul le voia grave, amenințătoare :

*Salonu-i gol, și-n umbră doar samovarul cîntă...
 Și-acum e gol salonul, e gol și-n umbra casei
 Stau vastele fotolii și lung prind să se mire...
 Oglinzile-și arată cu jale infinitul
 Și nu mai vine nimeni... zadarnic stai la geamuri...
 Tu neagră umbră, pianul cu dinții scoși afară
 Rînjește ca un monstru ce-ar vrea să mă sfișie...*

Diferențele față de poetica lui Valéry sînt, uneori, esențiale, așa cum o demonstrează, de pildă, semnificativ, un poem pe o temă anacreontică, *Cîntecul greierului*, în care se închină un imn Soarelui, evident de o altă factură decît cea din *Schița unui șarpe*. În versurile poetului român, se glorifică puterea astrului, care — în loc să se stingă — devine, pe măsura trecerii vremurilor, tot mai coplesitoare :

*Sînt poate milioane de ani de-atunci, — o, Soare !
 De cînd tu cel de astăzi urci bolțile de-azur
 Erai de-abia o pată prin neguri călătoare,
 O forță-n mers ce-și cată o formă și-un contur.*

*Așa erai, dar timpul ți-a modelat conturul,
 Și incendiul ce-n tine mocnea de veșnicii,
 Inflăcărat deodată a luminat azurul
 Și ale mele negre și mari melancolii.*

Din asocierea unor tradiții ale începuturilor simbolismului românesc (despre care s-a vorbit, pomenindu-se numele lui

Traian Demetrescu), cu influențe ale poeziei lui Rollinat, George Bacovia a împlinit o expresie artistică foarte personală. Simbolismul său se integrează într-o direcție în care poetul se dovedește a fi atent la mișcările lumii exterioare, la suferințele celor umili, la alcătuirea nefastă a societății. Impresiile sale vizuale se convertesc într-o lirică sumbră, a diluviilor neliniștitoare, pricinuind grave tristeți :

*De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre..*

*Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.*

*Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie,
Piloții grei se prăbușesc.*

*De-atîtea nopți aud plouînd...
Tot tresărînd, tot așteptînd...
Sînt singur și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.*

Ninsorile își pierd orice grație și puritate ; ele se îmbibă, „în cîmp, la abator“, de „sînge animal“ ; sau creează un fundal straniu, funebru pe care se proiectează drame morbide, cu pianiste „despletite“ cîntînd marșul lui Chopin. Vizualitatea poemelor lui se tălmăcește printr-o tehnică a culorilor dominante, obsesive : alb și negru („Copacii albi, copacii negri / și frunze albe, frunze negre... / Și păsări albe, păsări negre“... sau „Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie negre, arse, de metal, / Veșminte funerare de mangel. / Negru profund, noian de negru... // Vibrau scînteii de vis... noian de negru. / Carbonizat, amorul fumega / Parfum de pene arse, și ploua... / Negru, numai noian de negru“), violet

(„Amurg de toamnă, violet... / Trei plopî în fund apar, în siluete, / Apostoli în odăjdii violete... / Orașul tot e violet“)...

Rezultatul e o viziune de gravură în lemn, cu contraste dureroase, sub amenințarea căreia se realizează aproape întreaga poezie bacoviană. Cimitire, sicrie de plumb, saloane întunecate, abia luminate de flacăra cîte unei lumînări, femei în mantii negre cîntînd, delirant, marșuri funebre, odăi zugrăvite „cu brîie negre“ : acesta e decorul obișnuit al poemelor lui Bacovia. Impresia e apăsătoare, e aceea a unui univers bîntuit de mari spaime și de tristeți iremediabile.

*Odaie, plină de ecouri,
Cînd plînsu-ncepe să mă prindă ;
Stau triste negrele tablouri
Făclia tremură-n oglindă...*

O lume a spectrelor, printre care poetul însuși își poartă pașii, martor și participant la săvîrșirea unor mistere negre. Poezia lui Bacovia a evoluat, la un moment dat, spre un ermetism (rezultat al unei interpretări, credea Călinescu, a „retoricii întoarse“, adică „sfărîmării pînă la anarhie a solemnității“¹), a unui ermetism care ține mai curînd de exprimare decît de ideea însăși. Uneori, însă, chiar și în această perioadă în care creația sa tindea spre o exprimare criptică, înrîurirea ritmului popular e lesne a fi observată, fără ca ea să aducă o transformare notabilă a substanței poetice :

*Și parcă mă cheamă,
De crengi atîrnînd,
Avesalomi gemînd
Cu plete-nclîcitate...
De spaimă mă prind
Priviri rătăcite,
Și mintea, de zgomot,
Nimic nu înțelege...
Și-aș vrea ca să mor
Ca Romulus Rege,
Uitat, legendar...*

¹ Op. cit., p. 275.

*Cuprins de-o furtună
Pierdut să dispar,
Prin codrii Bacăului...*

Al. Piru avea dreptate să observe că „de la sugestie, fraza lirică a lui G. V. Bacovia a trecut la elipsă, apoi la cifru”¹. Dar sîntem, în aceeași măsură, de acord și cu o altă constatare a criticului care, în concluzia analizei consacrate poeziilor mai noi ale lui Bacovia, scria : „Este curios cum astfel de versuri fără nici o imagine, simple înșirări de cuvinte, monoverbe cele mai adesea (ca să folosim o denumire a poetului însuși) produc totuși o stare poetică. Rezonanța lor vine dintr-un patetism al sincerității specific bacovian, din neliniștea filozofului, precum și din aparenta soluție a marilor probleme, niciodată dezlegate”². Lirica lui Bacovia, bîntuită de adînci tristeți, își păstrează, în conturul ei specific, un sunet omenesc de o dureroasă intensitate.

De o mare popularitate s-au bucurat (și continuă a se bucura) versurile lui I o n M i n u l e s c u. Intitulate de autor însuși „romanțe”, poeziile acestea cantabile au însușirea de a aborda marile teme ale simbolismului, problematica lor filosofică, dintr-un unghi cu deosebire accesibil cititorului. Gesturile grandilocvente, teribilismul integrează recuzita simbolistă, înțeleasă în elementele sale exterioare, căreia i se conferă o culoare locală, aceea a bulevardelor și a cafenelei bucureștene de odinioară, dar și a satului oltenesc. Părînd că oficiază tainice ritualuri (căroră, în enormitatea expresiei nu le lipsește o anume grație), Minulescu înfruntă marile mistere ale existenței cu un aer, în fond, bonorn :

*Nu știu ce-a fost și nici n-aș vrea
Să știu mai mult decît mi-e dat să știu —
Cînd, mai curînd, sau poate mai tîrziu
Același „fapt divers” se va-ntîmpla...*

*N-aștept decît o zi din calendar
Cînd Dumnezeu are să-mi facă semn*

¹ *Istoria literaturii române moderne*, Buc., 1968, p. 37.

² *Idem*, p. 40.

*Că pot intra-n Ierusalim, solemn
Ca și Christos, călare pe măgar l...*

Verbozitatea acestei poezii, butadele, calambururile bufone sînt salvate de prozaism de un simț artistic al imaginilor suave care — dincolo de orice implicații retorice, de unele poncifuri chiar — își păstrează o nealterată vibrație lirică :

*De unde vin ? Eu vin din lumea
Creată dincolo de zare,
Din lumea-n care n-a fost nimeni,
Din voi,
Din lumea-n care
Nu-i ceru-albastru
Și copacii
Nu-s verzi,
Așa cum sînt la voi...
Din lumea nimfelor
Ce-așteaptă
Sosirea faunilor goi...
Din lumea celor patru vînturi
Și patru puncte cardinale...*

Ritmica poeziei minulesciene e susținută și de o ritmică a imaginilor care se succed aproape previzibil ; din mistica numerelor, care în poezia lui Maeterlinck avea o tonalitate atît de gravă, poetul român a desprins procedeul succesiunii logice a metaforelor, lipsit de orice undă de misticism, săvîrșit sub un cer solar. Exotismul numelor proprii (Ecbatana, Marmara, Cordova, Bassora...) creează și el o atmosferă plină de soare, copleșită de lumină. Orologii spaniole, marinari sosiți din Boston și Norfolk, truveri, tahitiene, compun un peisaj al cărui convenționalism e subliniat, teribilist, de poet.

Interioarele se înfățișează ca niște naturi moarte din pictura unui Bonnard, calme, cu o recuzită specifică impresionismului și post-impresionismului (poetul era și un rafinat amator de artă) :

*Stofe vechi,
o mandolină,*

*un Cézanne
și doi Gauguin,
patru măști de bronz : Beethoven,
Berlioz,
Wagner,
Chopin.*

Dealtfel, în această tradiție a romantismului, relevată aici, se înscrie întreaga poezie a lui Minulescu, și prin peisajul evocat de ea, și prin gestul ei larg, sacerdotal.

Există, însă, și o altă latură a liricii lui Minulescu, mărturisind un raport mai dramatic cu lumea din jur. Poetul a asistat, cutremurându-se, la crimele legionarilor, dedicând un poem, de pildă, uneia dintre cele dintâi victime ale mișcării fasciste din România, politicianul liberal I. G. Duca, asasinat pe peronul gării Sinaia. Fără să afirme o atitudine politică certă, Minulescu îmbrățișează un crez umanist, spre care se îndreaptă și în timpul războiului (el a murit în aprilie 1944); versurile lui nu exprimă o concepție mai cuprinzătoare, ele se nutresc, nostalgic, din amintirile idealizate ale unei „epoci frumoase”, confruntate cu realitatea dureroasă a războiului. Un fost hotel german, „din medievalul oraș teuton”, „prin care — de mână cu visele”, trecuse cândva poetul, e acum un „spital — gazda morții”, „refugiu al defuncțiilor vii”.

Simbolismul românesc al secolului al XX-lea (de fapt, perioada deplinei sale afirmări) înscrie în peisajul european al curentului o notă personală. O notă care constă dintr-o reabilitare a sensurilor umaniste ale poeziei, a universului concret, a imaginilor din lumea familiară: grădina, interioarele, gările prin care trec trenurile vacanțelor.

În general, însă, simbolismul va evolua, în acest veac, spre alte expresii poetice, în care numai cu greu se va mai putea recunoaște ecoul creației primilor reprezentanți ai curentului. Sau, și mai adesea, el va fi socotit ca o mișcare artistică desuetă; și unele dintre mișcările literare ale epocii din preajma primului război mondial pot fi înțelese, într-o măsură, ca o reacție împotriva simbolismului, a concepțiilor și a tehnicilor lui poetice.

REAȚIA ANTISIMBOLISTĂ

A afirma că „întreaga poezie modernă, pînă în jurul lui 1930, reprezintă o opoziție la lirica simbolistă”¹, înseamnă, în primul rînd, a exagera importanța pe care o mai avea estetica unui curent, atît de puțin fidelă (cel puțin în creația celor mai de seamă poeți descinzînd din tradiția simbolistă) programului inițial. Pentru că, prin George, Valéry și — poate, mai ales — prin Rilke, simbolismul tindea să exprime alte substraturi poetice, alte trăiri intelectuale, alte raporturi cu lumea sensibilă decît la Verlaine, Laforgue și chiar decît la Rimbaud și Mallarmé. Pe de altă parte, însă, nu se poate contesta că hipersensibilitatea — uneori maladivă —, rafinamentul parfumurilor și al culorilor, picturalitatea simbolistă au deschis orizonturi nebănuite unei poezii moderne, aplecate asupra individului și a lumii sale de senzații. Generația tînără, crescută în atmosfera unei entuziaste recunoașteri a capacității științei de a lărgi orizontul cunoașterii omenești, nu accepta viziunea de obîrșie romantică, înclinată să opună poezia științei (Wordsworth spusese cîndva, disprețuitor, că știința e aceea care ucide pentru a diseca, sonetul *Către știință* a lui Poe era un protest împotriva „jefuirii lumii de magia ei”, iar Rimbaud credea că rațiunea „ascunde privirilor noastre infinitul”). Se reactualiza o preocupare a scriitorului modern care, încă de pe vremea lui Goethe, era chemat de lumea descoperită de botanică sau de fizică ; a

¹ Jean-Daniel Maublanc, *Almanach poétique*, Paris, 1942, p. 31.

romancierului de tip balzacian sau zolist care concepea literatura ca pe o ramură a biologiei: Valéry își scria unele poeme ca și cum ar fi pregătit demonstrația unor teoreme. Proust, Joyce, Yeats, pentru a ne referi la cei mai intens subiectivi scriitori ai primelor decenii din acest secol, nu s-au simțit niciodată, așa cum se simțise Wordsworth, de exemplu, nedreptățit de știința care ar fi dat sensibilității poetice un rol subsidiar. Simbolismului i se reproșa, în zorile dezvoltării științifice moderne, că „își întemeia arta pe o încredere exclusivă pe puterea demiurgică a cuvintelor” și convingerii (pentru un moment) a unui Archibald MacLeish că „poemul nu trebuie să însemne ceva, ci doar să *existe*”, i se opunea un argument formulat, de exemplu, de „noua critică” americană, care demonstra că atîta vreme cît există, orice lucru *înseamnă ceva*.

Egocentrismul simbolist a provocat o reacție care se poate compara cu aceea a picturii de tradiție cézanniană împotriva impresionismului. Dar, din acest punct de vedere, al atitudinii față de lumea exterioară, se poate constata cu ușurință că o identitate perfectă nu poate fi acceptată. Impresionismul încerca (preluînd astfel, mai mult tradiția parnassianismului decît pe aceea, recentă, a simbolismului) să reprezinte fenomenele lumii obiective, întemeindu-se pe o doctrină științifică, aceea a relativității efectelor de culoare. Teoria lui Helmholtz, a sincretismului efectelor auditive și optice, anticipată — cum se știe — de Rimbaud și îmbrățișată, după aceea, de mai mulți simbolști și de unii impresioniști (Monet printre ei) nu constituie un argument suficient de puternic pentru a susține perfectă identitate a celor două curente. Poate că la această concluzie să fi contribuit și împrejurarea că, în planul literar și în cel artistic, opoziția față de aceste modalități de creație a fost reprezentată de aceleași personalități. Printre cei care au determinat o înnoire a expresiei artistice, un loc cu deosebire important este cel ocupat de Guillaume Apollinaire. Pasiunea cu care, în 1912, poetul a apărut principiile noii școli a picturii cubiste a făcut ca poezia lui să fie așezată într-o zonă în care se întâlneau direcții apropiate de cubism cu altele care erau derivate din tehnica poetică a lui Jules Laforgue și a lui Tristan Corbière.

Spre deosebire de simbolişti, Apollinaire urmărea reacțiile directe ale individului solicitat de o realitate complexă; el aducea din nou în poezie ceea ce unii au numit „abordarea lumii imediate din perspectiva unei sensibilități mai atente la ceea ce se petrecea în jur decât în straturile adânci ale propriei ființe”¹. Poetul scria cândva: „Unii poeți au dreptul de a rămâne inexplicabili și, la drept vorbind, cei care par a fi mai limpezi nu sînt întotdeauna cei mai puțin obscuri, dacă vrem să pătrundem sensul adevărat al poemelor lor”². Pornind de la asemenea aserțiuni ale lui Apollinaire, critica a socotit adesea că poate trage concluzia unei tendințe expresive spre ermetism a poeziei sale. Adevărul e că Apollinaire nu a crezut niciodată că încifrarea expresiei poetice duce, de la sine, la desăvîrșire artistică. Răspunzînd, în 1916, la întrebările lui Pierre Albert-Birot, editorul curajoasei reviste *Sic*, el scria: „V-am vorbit despre simplitate; ...simplitatea expresiei, adică aceea care are drept rezultat cea mai înaltă perfecțiune. Complexitatea se naște în raport cu bogăția interioară a poetului sau a artistului... Nimic, după părerea mea, nu trebuie să ne facă să abandonăm ceea ce s-a înfăptuit în acest domeniu în care tînăra literatură și tînăra pictură au dus atît de departe explorările”³.

Pentru Apollinaire, solidarizarea cu direcțiile noi ale literaturii și ale artei nu a însemnat niciodată contestarea unor curente tradiționale. O notiță publicată în *Les Soirées de Paris* inspirată de Apollinaire și citată adesea relevă — așa cum s-a spus — preocuparea de a se defini în raport cu aceste curente moderne, de altminteri destul de incorect caracterizate pe atunci: „Se obișnuiește, în ultimul timp, ca Guillaume Apollinaire să fie clasat într-o grupare a *fanteziștilor*. Poetului *Alcoolurilor* i-au plăcut întotdeauna fanteziile și în dedicația la *Hérésiarque et Cie* și-a numit el însuși povestirile «*filtre ale fantasmelor*»... Totuși, gîndirea lui nu e bine în-

¹ Emmanuel Aegerter et Pierre Labracherie, *Guillaume Apollinaire*, Paris, 1943, p. 162.

² Cf. Roger Shattuck, *Nota introductivă* la traducerea în limba engleză a unor poeme alese din Apollinaire, New York, 1948 (?), p. 13.

³ Cf. Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Paris, 1952, p. 223.

țeleasă și, mai ales, cea de acum dacă nu se ține seama de realitate. Trebuie, deci să se știe că e vorba de o poezie întru totul naturală [...] și că ceea ce pare uneori a fi cel mai fantezist lucru este, de fapt, cel mai adevărat. Este un naturalism (Apollinaire folosește cuvântul în sensul adesea atribuit realismului de critica franceză, *n.n.*) superior, mai sensibil, mai viu și mai variat decât cel vechi, un supranaturalism întru totul acordat cu acela al altor arte, iar fantezia lui Guillaume Apollinaire n-a însemnat niciodată altceva decât o preocupare statornică pentru adevăr, o minuțioasă dragoste pentru adevăr. *Nimic nu e frumos în afara adevărului*¹ (sublinierea aparține lui Apollinaire). Această încheiere, în care este evocat un faimos emistih al lui Boileau, destăinuie nu numai o înclinație spre ordinea rațională a clasicismului, ci — în același timp — un respect desăvârșit față de poezia marilor înaintași. El, care a revoluționat expresia poetică în chip decisiv, nu se sfia să-și afirme dragostea față de unii scriitori ai epocilor trecute, pe care alții, cu o prezență incomparabil mai palidă în lirica modernă, se credeau obligați să-i repudieze. „Vreau să fiu un poet nou atât în formă, cât și în fond, dar — în opoziție cu unii moderni care nu au o bază suficientă a artei lor — am gustul profund al marilor epoci, adică vreau să spun că stimez infinit Marele Secol și, în mod particular pe cei care au dreptul să se cheme clasici. Mare admirator al lui Racine, al lui La Fontaine, îi stimez pe Malherbe și pe Maynard, așa cum se cuvine acestor minunați versificatori.”²

Că Apollinaire a fost cu adevărat „un poet nou”, iată un fapt care nu mai e contestat astăzi de nimeni. Dar, foarte adesea, constatarea se limitează la elementele formale; ceea ce nu corespunde decât unui adevăr parțial. Se accentuează faptul că desfășurarea versurilor sale e foarte rapidă, că tehnica lui poetică pare a se întemeia pe mijloace extrem de obișnuite și că — de fapt — el era un artizan al versului mult mai atent la efectele poetice decât ar fi lăsat să se în-

¹ E. Aergenter et P. Labracherie, *op. cit.*, p. 211.

² Guillaume Apollinaire, *Lettres à sa marraine, 1915—1918*, Paris, 1951, p. 24.

țelegă aparențele. Că prietenia lui cu pictorii cubiști l-a învățat să desprindă straturile mai adânci ale lucrurilor, esențele lor, și să vadă în aspectele lor exterioare asamblări ale unor laturi diverse, independente de determinările lor spațiale și temporare. Se cuvine, însă, a se observa că aceste reale înnoiri ale formei erau dictate de unele necesități interioare. Căutând aceste ipostaze ale realității care se dezvăluiau în relațiile complexe ale poetului cu lumea înconjurătoare, Apollinaire nu respinge înfățișările contemporane ale universului uman. Asemenea cubiștilor, el era conștient de schimbările de perspectivă pe care le introducea tehnica modernă (nu este deloc ne semnificativă insistența cu care poetul a vorbit despre transformările viziunii umane determinate de apariția cinematografului). Apollinaire n-a văzut în tehnică, în progresul științelor, în viața citadină, niște adversari ai sensibilității poetice.

*Au dessus de Paris un jour
Combattaient deux grands avions
L'un était rouge et l'autre noir
Tandis qu'au zénith flamboyait
L'éternel avion solaire...¹*

Sau :

*Que Paris était beau à la fin de septembre
Chaque nuit devenait une vigne où les pampres
Répandaient leur clarté sur la ville et là-haut
Astres mûrs becquetés par les ivres oiseaux
De ma gloire attendaient le vendange de l'aube...²*

Poezia lui Apollinaire este, adesea, o adevărată „cronică a faptului divers” — evident a faptului autobiografic — în-

¹ „Deasupra Parisului, într-o zi / Luptau două avioane mari : / Unul era roșu și celălalt negru ; / În timp ce, la zenit, ardea / Eternul avion solar.”

² „Ce frumos era Parisul la sfârșitul lui septembrie ! / Fiecare noapte devenea o viță ai cărei cîrcei / Își răspîndeau de sus claritatea asupra orașului. / Aștri copți ciuguliți de păsările bete / Ale gloriei mele așteptau culesul din zori...”

tr-o asemenea măsură încât, dincolo de relatările presei din epocă, ale volumelor de critică și de amintiri despre poet, versurile lui însuși pot reconstitui episoade întregi ale acestei vieți zbuciumate. Întîlnirile cu amicii literari, momente ale vieții sale sentimentale, pagini de jurnal de front, polemicile artistice — toate se regăsesc în poezia aceasta care contrazice, astfel, părerile unor comentatori precum că ea ar fi „indiferentă la trecut, prezent și viitor”¹. În versurile lui Apollinaire se regăsesc nu numai momente majore ale biografiei sale poetice, ci și amănunte de felul cumpărării unui costum nou de haine. Împrejurarea, însă, e comentată dintr-o perspectivă sentimentală care-i lărgeste înțelesurile, conferindu-i o vibrație lirică, de o mare intensitate, fiecare gest al cotidianului devenind comentariu al unei întregi stări poetice. Iată, de pildă, vitrinele croitoriei :

*Au dehors les années
Regardaient la vitrine
Les mannequins victimes
Et passaient enchainées*

*Intercalées dans l'an c'étaient les journées veuves
Les vendredis sanglants et las d'enterrements
De blancs et de tous noirs vaincus de cieux qui pleuvent
Quand la femme du diable a battu son amant.*²

Poetul „se așază la masă” și își scrie versurile în mijlocul unui decor compus ca o natură moartă cubistă :

*Maintenant je suis à ma table
J'écris ce que j'ai ressenti
Et ce que j'ai chanté la-haut
Un arbre élancé que balance*

¹ Vezi J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 121.

² „Afară, anii / Privesc vitrina. / Manechinele victime, / Și trec încătușați. // Intercalate în an, erau toate zilele văduve, / Vinerile în-singerate și obosite de înmormîntări, / De alburii și de toate negrurile învinse, de ceruri din care cade ploaia / Cînd nevasta diavolului își bate ibovnicul.”

Le vent dont les cheveux s'envolent

Un chapeau haut de forme est sur

Une table chargée de fruits

Les gants sont morts près d'une pomme

Une dame se tord le cou

Auprès d'un monsieur qui s'avale.¹

Versurile se nutresc, astfel, dintr-o substanță care e constituită din faptele existenței printre oameni a poetului. Istoria literaturii a vorbit despre anii primului război mondial ca despre o etapă dintre cele mai importante din creația lui Apollinaire. Într-o vreme în care Rilke traversa o criză de creație, fără — însă — a părea că își dă seama de realele proporții ale tragediei trăite de omenire, iar Valéry încerca să se abstragă contingentelor temporale, Apollinaire (ale cărui începuturi poetice nu fuseseră departe de cele ale marilor săi contemporani) compunea acest îndurerat testament :

*Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers
Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
Et dans l'unique ardent de cette veillée d'armes
Et ce serait sans doute bien plus beau
Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans
lesquelles je suis partout*

¹ „Acum sînt la masa mea ; / Scriu ceea ce am simțit / Și ceea ce am cîntat acolo. / Un copac avîntat care se leagănă, / Vîntul a'le cărui plete își iau zborul, // Un joben e pe / O masă încărcată cu fructe, / Mănușile au murit lîngă un măr, / O femeie își răsuțește gîtul / Lîngă un domn care se înghite.”

„Plouă glasuri de femei ca și cum ele ar fi murit chiar și în amintire / și tu ești aceea care plouă minunate întîlniri ale vieții mele, o picătură / și acești nori cabrați încep să necheze un univers auditiv / ascultă dacă plouă în timp ce regretul și disprețul plouă o muzică veche „ascultă cum cad legăturile care te țin în sus și în jos.” (trad. poemului de la p. 65).

*Pouvaient m'occuper aussi
Mais dans ce sens il n'y a rien de faire
Car si je suis à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis
en moi*¹

Egocentrismul acesta e de factură whitmaniană, este expresia unei energii atotcuprinzătoare ce face ca întreaga alcătuire a lumii să înceapă în făptura celui care, adresându-se generațiilor viitoare, la spunea :

*Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi
Je vivais à l'époque où finissaient les rois...*²

În lirica lui Apollinaire se întâlnesc ironia și visarea romantică, realizând o compoziție poetică asemănătoare aceleia din versurile lui Heine sau ale unui Jules Laforgue. Poetul era — așa cum s-a spus, așa cum a mărturisit el însuși — un tip prin excelență vizual, „nefericiți ochi de pictor” care „văd totul, înregistrează totul și nu pot uita nimic”. Imaginile se alcătuiesc din piese dispartate, ca în colajele lui Braque sau Picasso.

S-a vorbit (și, în bună măsură, cu dreptate) despre unele inovații tehnice pe care dezvoltarea conținutului poetic nu le făcea absolut necesare; printre ele, eliminarea punctuației sau orînduirea grafică a versurilor în „caligrame” destinate să sugereze conturul unor imagini concrete evocate de poem. Precum ploaia (vezi p. 65).

Dar aceste inovații nu pot fi privite numai ca niște „glume destinate distracției prietenilor”³; indiferent de rezultatul lor

¹ „Las viitorului povestea lui Guillaume Apollinaire / Care a fost în război și a știut să fie pretutindeni, / În orașele fericite din spatele frontului. / În tot restul universului, / În cei care mor țintuiți în sîrmele ghimpate, / În femei, în tunuri, în cai, / La zenit, la nadir în cele patru puncte cardinale, / Și în unicul arzător al acestei veghi a armatelor, / Și aceasta ar fi, fără îndoială, cu mult mai frumos / Dacă aş putea presupune că toate aceste lucruri în care sînt eu, pretutindeni, / Ar putea să mă invadeze și ele / Dar în sensul acesta, nu-i nimic de făcut, / Căci, dacă exist în această clipă, nu sînt decît eu care sînt în mine.”

² „Oameni ai viitorului, amintiți-vă de mine : / Am trăit în epoca în care se sfîrșeau regii...”

³ Charles Vaux, *Apollinaire*, Paris, 1969, p. 36.

artistic, de efectul estetic, ele își propuneau, negreșit, mai mult decît să amuze. Apollinaire încerca, uneori, să sugereze mișcarea, alteori să realizeze asociații vizuale care să integreze grafica în poezie. Astfel încît, respingînd tehnica simbolistă, el se apropia, paradoxal, de poezia medievală și de complicatele ei modalități formale. Dar, în același timp, în lirica lui Apollinaire răsunau neașteptate ecouri ale cantilenei populare franceze :

*Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises*

*Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe*

*Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage ¹*

Astfel încît originalitatea lui Apollinaire nu trebuie căutată atît în inovațiile tehnice, cît în modul de reevaluare a unor izvoare vechi, în acordarea lor cu peisajele și cu sensibilitatea contemporană. Scenele de stradă din Paris și din Londra, priveliștile de pe valea Rinului, tranșeele și gropile de obuz, toate capătă relief datorită sentimentului participării poetului la viața care-l înconjură și căreia el îi căuta înțelesuri mai ample. O banală poveste de dragoste capătă, astfel, în *Cîntecul celui pe care nu-l iubește nimeni*, un contur mai dra-

¹ „În cîmpie, saltimbancii / Se depărtează de-a lungul grădinilor, / În fața ușilor hanurilor cenușii, / Prin satele fără biserici. // Și copiii merg în față, / Ceilalți îi urmează, visînd, / Fiecare pom fructifer se-resemnează, / Cînd ei îi fac semn de departe. // Poartă poveri rotunde și patrate. / Tobe și inele de aur; / Ursul și maimuța, animale cumînți / Cerșesc bănuții prin locurile prin care trec.”

matic, pentru că asupra ei se proiectează o întreagă atmosferă umană, cu toate implicațiile ei sentimentale. Poetul este, însă, ostenit de trivialitatea acestei lumi ce nu păstrează imaculate nici sentimentele cele mai pure la care el aspiră, tulburat:

*Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle au triste soir*

*Voie lactée ô soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'aban
Ton cours vers d'autres nébuleuses¹*

Poemul, care constituie adevăratul centru al volumului *Alcooluri*, cuprinzând această cutremurată confesiune villosă, e construit în felul *Cuartetelor* lui Eliot, adică legînd între ele întîmplări diverse, contopite într-o structură muzicală. Imaginea nu mai e un scop în sine, ea e modelată în funcție de ritmul melodic al poemului și îngăduind — astfel — unele opoziții violente cu întregul context. Întreruperile narațiunii amintesc, în același timp, de tehnica poetică din *Cei 12* al lui Blok, în care marșul revoluționarilor pe străzile Petrogradului e urmărit în secvențe cinematografice, ritmate puternic. Apollinaire se oprește din relatarea întîmplărilor pe care și le amintește, le comentează, le reia, în același cadru precis definit de timp și de loc. T. S. Eliot, folosind aceeași tehnică a secvențelor, le desprinde din contextul lor temporal, încercînd să le dea un înțeles mai larg; dar — tocmai de aceea, pentru că evenimentul e lipsit de determinarea lui exactă — atmosfera se risipește într-o puzderie de elemente

¹ „Barca mea frumoasă, o amintire, / Am navigat destul, / Într-o undă care nu se poate bea; / Am rătăcit destul / Din zori pînă în seara cea tristă.. / Cale a laptelui, o soră luminoasă, / Rîuri albe ale Canaanului, / Și trupuri moarte ale îndrăgostitelor, / Inotători morți, să urmău cu strădanii / Inima ta spre alte nebuloase.”

disparate, ca o aură luminoasă, transparentă, lipsită de consistență. *Tărîmul pustiu* nu înfățișează nici un personaj memorabil, ale cărui opinii să fie exprimate prin glasul poetului; se aud numai cîteva voci neidentificate, ecouri îndepărtate ale unor cuvinte rostite de personaje necunoscute.

Apollinaire va adăuga sentimentului din *Cîntecul celui pe care nu-l iubește nimeni* mărturia dramei unei întregi generații, care a trăit războiul și a suferit în anii aceia și în cei următori. Astfel, cadrul temporal al poemului se precizează, semnificațiile sale fiind cele ale unei vieți lăuntrice în care se reflectă tragedia unei lumi, aspirația ei spre liniște și frumusețe :

*Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
Ils étaient couverts de poussière
Depuis la tête jusqu'aux pieds*

*Ils regardaient la vaste plaine
En parlant entre eux du passé
Et ne se retournaient qu'à peine
Quand un obus avait toussé*

*Tous quatre de la classe seize
Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Qui les exerçait à mourir.¹*

Vibrația lirică nu rezultă din introducerea unor valori lexicale neobișnuite; vocabularul e simplu, chiar banal. Ceea ce impresionează e tocmai capacitatea muzicală a vocabulei aspre, de fiecare zi.

Împrejurarea că multe curente de la începutul secolului s-au exprimat în chip consecvent deopotrivă în literatură și în pictură i-a îndemnat pe critici (dar și pe unii poeți) să caute

¹ „Spre un sat din spatele frontului, / Mergeau patru artileriști; / Erau acoperiți de praf / Din cap pînă-n picioare. // Priveau la vasta cîmpie, / Vorbind despre trecut / Și abia se întorceau / Cînd tușea cîte un obuz. // Toți patru din contingentul '16 / Vorbeau despre vremurile de odinioară și nu despre viitor; / Așa se pre'ungea asceza / Care-i învăța să moară.”

aceleași corespondențe și în cazul cubismului. Se adăuga la aceasta și argumentul că Apollinaire și prietenii săi, André Salmon, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars au fost printre primii comentatori ai acestei direcții în pictura modernă. S-a vorbit, astfel, insistent (și încă se mai vorbește) despre „poezia cubistă” din deceniul al doilea al veacului al XX-lea.

Nu se poate, însă, omite faptul că unii dintre scriitorii în legătură cu opera cărora s-a rostit mai des cuvântul *cubism* (Apollinaire și Reverdy în primul rând) nu au acceptat termenul. Reacția lor față de expresia *cubism literar* era descrisă astfel, încă din 1917: „Întregul grup a obiectat; cel mai vehement era Reverdy, dar însuși poetul asasinat (Apollinaire, *n.n.*) s-a suit în șaua Pegasului său, îndemnându-mă «în propriul meu interes» să nu-l mai numesc cu un epitet impropriu”¹. Despre Pierre Reverdy se spune că a exclamat odată: „Poezie cubistă? Asociere ridiculă de cuvinte!”²

Avea, de aceea, dreptate să se întrebe Gaëtan Picon dacă se poate vorbi de existența vreunui cubism în afara celui definit de creația pictorilor și a sculptorilor³, iar alți cercetători francezi, L. C. Breunig, de pildă, să propună să nu se mai folosească niciodată cuvântul *cubism* în legătură cu poezia lui Apollinaire și a grupului său.⁴

În același timp, un comentator al fenomenelor de interferență între diferitele arte, Wylie Sypher, extindea sfera cubismului la scriitori ale căror legături cu grupul lui Picasso au fost sporadice și credea că poate recunoaște semnele esteticii cubiste și în structura romanului și a dramei⁵. E, însă, deconcertantă constatarea că poemele compuse de pictorii cubiști (ocasional sau ca o mărturie a unei preocupări mai constante) au foarte rare legături cu viziunea picturilor. Sin-

¹ Frédéric Lefèvre, *La jeune poésie française*, Paris, 1917, pp. 193—194.

² Cf. Francis Steegrauller, *Apollinaire; Poet Among the Painters*, New York, 1963, p. 151.

³ *L'Encyclopédie de la Pléiade*, III, Paris, 1958, p. 358.

⁴ *Apollinaire et le Cubisme*, în „La Revue des Lettres Modernes”, nr. 69/70, pp. 7—24.

⁵ *Vezi Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960, pp. 257—311.

taxa versurilor lui Picasso, de exemplu, o amintește pe aceea a poeziei lui Góngora, comparațiile lui sînt abrupte, descrierile ermetice.

Un studiu care a izbutit să clarifice într-o bună măsură controversa privind existența și natura cubismului literar e acela al lui Richard L. Admussen, consacrat unei mici reviste pariziene, *Nord-Sud*, fondată în martie 1917 și în paginile căreia publicau unii scriitori și pictori dintre cei mai reprezentativi ai tinerei generații: Apollinaire, Max Jacob, Braque, Reverdy, Cocteau, Léger¹. Echipa redacțională (și, mai ales, Reverdy, cel mai activ dintre toți colaboratorii publicației) căuta acele principii generale ale picturii cubiste din care ar rezulta fundamentele unei creații literare. În rezumat, aceste principii ar fi: refuzul anecdotei și a tot ceea ce ar putea însemna imitarea lumii reale; aspirația de a crea o artă „cu o existență independentă, neîncercînd să-și afle vreun scop în afară”; un stil clasic, bazat pe „puritatea și pe concentrarea expresiei”; o emoție „pur artistică”, o bucurie în prezența unei experiențe noi și neașteptate; o sintaxă și o punctuație nouă, folosind „dispersarea tipografică”.

Nici una din aceste idei nu era nouă. Iar principalul cusur al postulatelor lui R e v e r d y era acela că nu ținea seama de imposibilitatea de a cuprinde într-o schemă — oricît de sistematică ar fi ea — inspirația poetică, supusă unor neconținute mișcări ale ipostazelor realului și ale universului lăuntric al poetului. Dealtminteri, nici Reverdy nu a urmat propriile principii, atît de severe; versurile sale din acea perioadă ilustreau doar „noua sintaxă și punctuație bazată pe dispersarea tipografică”. Iată un poem pe care poetul îl consideră „un model” al poeziei cubiste:

LUMIÈRE

Midi

La glace brille

La soleil à la main

¹ Richard L. Admussen, „*Nord-Sud*” and *Cubist Poetry*, în „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, vol. XXVII, nr. 1/1968, pp. 21—25.

*Une femme regarde
Ses yeux*

*Et son chagrin
Le mur d'en face est dépoli
Les rides que le vent fait aux rideaux du lit
Ce qui tremble
On peut regarder dans la chambre
Et l'image s'évanouit
Un nuage passe
La pluie¹*

Aranjamentul optic era similar acelor al compozițiilor cubiste care foloseau geometria ramei la fel cum poetul folosea marginea hîrticii. Ceea ce evocă, însă, pictura cubistă e mai ales repertoriul metaforic, izolarea unor obiecte... Dar rezultatul e o poezie rece, elaborată cu scopul vădit de a răspunde unor îndemnuri programatice, și nu unor impulsuri sufletești sincere. Excesul de cerebralizare secătuiește de sevă o asemenea încercare.

Poezia lui Blaise Cendrars urmărea, dimpotrivă, „alianța spiritului liric cu inteligența“, astfel încît „să cuprindă cît mai mult din lumea oferită văzului“². O existență agitată, nenumărate călătorii prin Europa, încercînd tot felul de meserii (a fost și partenerul foarte tînărului, pe atunci, Charles Chaplin), l-au făcut celebru încă din anii dinaintea primului război. Poezia lui e o cronică a celor mai obișnuite evenimente autobiografice narate într-un limbaj lipsit de orice ornamente :

*Tu m'as dit si tu m'écris
Ne tape pas tout à la machine
Ajoute une ligne de ta main
Un mot un rien Oh pas grand'chose
Oui oui oui oui oui oui oui*

¹ LUMINĂ. „Amiază / Gheața strălucește / cu soarele-n mînă / O femeie își privește / Ochii / și tristețea / Zidul din față și-a pierdut luciul / Cutele pe care vîntul le face în perdelele patului / Ceea ce tremură / Poți privi în odaie / Și imaginea se risipește / Un nor trece / Ploaia“.

² Cf. Paul Waldo Schwartz, *Cubism*, New York, 1971, p. 137.

*Ma Remington est belle pourtant
Je l'aime beaucoup et travaille bien
Mon écriture est nette et claire
On voit très bien que c'est moi qui l'a tappée*

*Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire
Vois donc l'oeil qu'a ma page
Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre
Deux trois mots
Et une grosse tache d'encre
Pour que tu ne puisses pas les lire.¹*

Elementul cubist a rămas pur lingvistic ; sensul cuvintelor nu e modificat însă juxtapunerea e de factură cubistă. Dar personalitatea poetului se transmite și prin intermediul impersonalei mașini de scris, iar ritmul spațiilor albe, pata de cerneală (care, cu o poantă ghidușă, acoperă tot textul) au, parcă, rostul de a contrazice schemele prea severe propuse de Reverdy.

Cu atât mai puțin se poate reduce creația lui Apollinaire (fie chiar și dintr-o singură etapă a sa) la o ilustrare a esteticii cubiste.

Poezia lui Apollinaire nu este, în nici un caz, numai un moment în evoluția formală a tehnicii versului modern ; în personalitatea celui care a scris *Alcoolurile* se concentrează o sensibilitate intensă, dureroasă, sensibilitatea celor contemporani cu războiul mondial, cu uimitoarele progrese ale tehnicii secolului al XX-lea, cu marile mișcări sociale ale acestei vremi.

Din acest punct de vedere, lirica lui Apollinaire nu este decât unul dintre foarte variatele exemple pe care le oferă istoria literaturii de la începutul secolului nostru.

¹ „Mi-ai spus dacă-mi scrii / Să nu bați toată scrisoarea la mașină / Adaugă un rând scris de mîna ta / Un cuvînt un nimic, O nimic important / Da da da da da da da da // Remingtonul meu e totuși frumos / Il iubesc mult și el lucrează bine / Literele sînt precise și clare / Se cunoaște că eu am bătut scrisoarea la mașină // Sînt spații albe pe care numai eu știu să le las / Privește deci această pagină / Totuși ca să-ți fac plăcere adaug cu cerneală / Două trei cuvinte / Și o pată mare de cerneală / Pentru ca tu să nu le poți citi.”

Înțelegerea poeziei drept o modalitate de a exprima „frumusețea tehnicii, a zborului avioanelor, a puterii motoarelor“ este, fără îndoială, proclamată în chip mult mai limpede în creația futurismului. Socotindu-se (așa precum o dovedește însuși numele pe care l-a adoptat) o „literatură a viitorului“, futurismul urmărea, în primul rând, să realizeze o legătură directă cu această lume a „tehnicii și a motoarelor“. Primul manifest al futurismului, publicat în 1909 în ziarul parizian *Le Figaro*, era semnat de mai mulți pictori și poeți italieni. Șeful incontestabil al noii școli era Filippo Tomaso Marinetti, care debutase sub auspiciile simbolismului: revista *Poesia*, editată de el, la Milano, publicase poezii ale lui Verhaeren, Jammes, Mauclair, precum și unele traduceri din Mallarmé, semnate de Marinetti însuși.

Manifestul din 1909, însă, proclama necesitatea supremației Italiei nu numai în Europa, ci și în alte continente (ceea ce va explica adeziunea unora dintre futuriști, a lui Marinetti în primul rând, la ideile imperialiste ale fascismului mussolinian); era contestată, în întregime, vechea cultură a Italiei, „muzeele, bibliotecile, academiile“, „profesorii, arheologii, ghizii, colecționarii de antichități“. Se reclama o artă „inspirată de o nouă frumusețe: frumusețea vitezei“. „Un automobil în viteză e mai frumos decât Victoria din Samothrace“. Valorile tradiționale erau negate cu o violență nemaîntâlnită în istoria culturii moderne. „Timpul și spațiul au murit ieri. Trăim în absolut, pentru că am și creat eterna, omniprezenta viteză.“ Se încerca acreditarea unei noi imagini a omului care, sub pretextul dezacordului cu sentimentalismul sfârșitului de secol al XIX-lea, respingea însăși abordarea realității din unghiul sensibilității umane; noile idealuri erau: pasiunea riscului („Vivere pericolosamente“ era faimoasa formulă a lui Marinetti), agresivitatea, nihilismul, glorificarea războiului. Arta însăși era socotită o armă ofensivă. „Frumusețea există numai în luptă. O operă care nu este agresivă nu poate fi o capodoperă. Arta trebuie concepută ca un asalt împotriva forțelor neștiinței care

tind să-l subjuge pe om.”¹ Din acest amestec de idei provenind dintr-o anume latură a filosofiei lui Nietzsche, din concepțiile anarhiste, s-a conturat un crez literar care se voia eficient, dar ale cărei rezultate în câmpul creației poetice reflectă doar o încercare de ilustrare a programului poetic și sînt de o evidentă lipsă de vitalitate.

Este adevărat că, în anii aceia dinaintea primului război, futurismul s-a răspîndit destul de repede în Spania, Anglia, Franța, Germania, Rusia, mărturisind, astfel, o profundă criză prin care trecea tînăra generație de intelectuali europeni, confruntată de o lume trivială, adversă a valorilor umane. Proclamîndu-și crezul antiburghez, futuriștii au naufragiat, în cele din urmă, într-un teritoriu încă și mai caracteristic al antiumanismului; ei proslăveau violența pe care, nu peste multă vreme, fascismul o va folosi ca argument suprem în ofensiva lui antiraționalistă.

Futurismul considera că literatura e datoare să intervină în viața cotidiană, să participe la rezolvarea celor mai grave probleme sociale. Dar, evident, aceasta se producea din unghiul unei filosofii nihiliste. Și nu e surprinzător faptul că futurismul a avut un ecou larg mai ales printre intelectuali italieni, profund nemulțumiți de efectele crizei economice și morale trăite de țara lor. Nici că unii tineri de perspective umaniste mai cuprinzătoare, precum Soffici și Papini, a căror revistă, *Le Voce*, polemizase multă vreme cu publicațiile futuriste, vor fi atrași, în cele din urmă, de ideile acestora și vor fonda o nouă revistă, *Lacerba*, militînd pentru naționalism și intervenționism militar și imperialism. Ceea ce dă măsura crizei morale traversate de o generație care căuta, cu deznădejde, soluțiile într-o lume lipsită de orizont, placidă, apăsătoare în imobilitatea ei.

„Agresivitatea haotică”² a futurismului a generat o formă poetică nouă, întru totul antitradițională. Încercînd să sugereze supremația vitezei, a tehnicii, poezii aparținînd acestui curent apelau la reprezentări grafice care, în orîndui-

¹ Citatele din *Manifestul futurismului* sînt reluate după Werner Haftmann, *Painting of the Twentieth Century*, New York, 1968, p. 106.

² G. C. Argan, *Umberto Boccioni*, Roma, 1953, p. 31.

rea cuvintelor, conturau obiectul evocat. În același timp, poemul futurist încorpora grafii ce desemnau sincretic zgomotele motoarelor automobilului sau ale avionului, pașii mulțimii pe stradă, exploziile obuzelor, șuieratul gloanțelor, răpăitul mitralierelor. Mai puțin rezistente în poezie decât în pictură (unde au fost ilustrate de unii artiști importanți precum Balla, Umberto Boccioni, Severini, Carlo Carrà, Luigi Russolo) inovațiile futurismului, inspirate de „libertatea absolută a cuvintelor”, ceea ce echivala cu ruperea legăturilor logice dintre termenii exprimării poetice, au creat un precedent pentru un alt curent, negreșit cu mai multă importanță în epocă: dadaismul.

În general, se consideră că dadaismul s-a ivit în ziua în care, în 1916, în Cafeneaua „Voltaire” din Zürich, poetul Tristan Tzara, de origine română, plecat din țară numai cu câteva luni mai devreme, Richard Huelsenbeck, un german, și Hans Arp, pictor alsacian, au proclamat nașterea unei noi școli și i-au dat numele după cel dintâi cuvânt pe care l-au găsit în dicționarul deschis la întâmplare. Adevărul este, desigur, acesta, din punct de vedere strict istoric. Nu se poate, însă, neglija faptul că „insurecția dada” fusese posibilă nu numai datorită literaturii futuriste, dar și unei întregi stări de spirit al cărei rezultat fusese, printre altele, creația unui Jacques Vaché¹ și, într-o măsură, cea a lui Apollinaire însuși.

Dadaismul, așa cum apare în unele propoziții ale lui Tzara, se definește ca o școală prin excelență nihilistă: „gîndirea se plămădește în gură” — afirmînd în felul acesta — desăvîrșita ruptură dintre limbaj și gîndire. În prima perioadă a activității grupului dadaist, se organizau — mai întîi la Zürich și, ceva mai tîrziu, la Paris — „spectacole-provocare” al căror scop era deconcertarea publicului. Iată descrierea unui asemenea spectacol, făcută de un comentator al artei dadaiste, mai apoi membru al grupului

¹ Cel care, într-o scrisoare către André Breton, definea ceea ce ar fi trebuit să fie „spiritul nou” în poezie ca pe o „formare a senzației personale prin coliziunea flamboiantă a cuvintelor rare”. (Vezi Vaché, *Lettres de guerre*, 1919, p. 18.)

suprarealist : „Pe scenă erau aruncate chei și cutii, pentru a înlocui muzica, în vreme ce publicul, furios, protesta. Unul dintre participanți, în loc să recite versuri, arunca un buchet de flori la picioarele unui manechin. O voce de sub o pălărie imensă, în formă de căpățină de zahăr, rostea versuri de Arp. Huelsenbeck își striga poemele din ce în ce mai tare, în timp ce Tzara bătea ritmul, *crescendo*, într-o toacă mare. Huelsenbeck și Tzara dansau, mormăind ca niște urși : apoi, îmbrăcați în saci și cu jobene se legănavă într-un exercițiu numit *noir cacadou*. Tzara inventa poeme chimice și statice...”¹

Preocuparea de a se supune exclusiv „legilor hazardului” devenise obsesivă, și unii dintre membrii grupării dadaiste, pictorul Delauney, de exemplu, inventa și construia mașini menite să realizeze opere a căror unică determinare era hazardul, lipsa oricăror legături logice între elementele constitutive.

Cum observa Adrian Marino într-un studiu consacrat avangardei², dadaismul făcea parte din acele curente care, pentru a se menține, se vedeau obligate să nege chiar și „avangardele viitoare”, proclamându-se, astfel, „împotriva viitorului”. Tristan Tzara (al cărui debut se producea, în 1912, în paginile unei reviste cu titlul semnificativ : *Simbolul*) scrisese înainte de a pleca în Occident versuri ce mărturiseau aceste preocupări, mai apoi dezvoltate programatic de dadaism. Polemica violentă, agresivă, sfidătoare, cu gustul mic-burghez modela versurile mai multor poeți tineri ai epocii. Un poem publicat în toamna lui 1915, în *Chemarea*, publicație editată de Ion Vinea, reprezentant — împreună cu Adrian Maniu și cu Tzara — al noii direcții poetice, a cărei expresie încerca să se elibereze de ceea ce ei considerau a fi constrângerile prozodiei tradiționale și rigorile logicei și ale sintaxei normale :

*Pe cer păsările nemișcate
Ca urmele ce lasă muștele*

¹ Georges Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, în „Cahiers d'Art”, 1932—1934.

² Vezi *Iașul literar*, nr. 7—8/1967.

*Stau de vorbă servitori în pragul grajdului
Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor.
Trece pe stradă Domnul în negru cu fetița*

*Bucuria cerșetorilor la înserare
Dar am acasă un Polichinelle cu clopoței
Să-mi distreze întristarea când mă înșeli
Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintirea cu miros de farmacie curată
Spune-mi, servitoare bătrână ce era odată ca niciodată,
Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cînte cucul...*

Poezia lui Tzara a fost descoperită abia în 1917 de poeții francezi, care — la rîndul lor — simțeau necesitatea unei apropieri de ritmul impetuos al epocii, de însăși realitatea părăsită de versurile simbolistilor și ale unora dintre urmașii lor. Revista *Littérature*, la care colaborau de mai multă vreme Aragon, Breton, Philippe Soupault, organiză spectacole asemănătoare celor care avuseseră loc, cu cîteva vreme mai înainte, la Zürich, urmate de aceleași zgomotoase manifestări ale unui public derutat, revoltat că nu putea descoperi nici un sens în cele ce se rosteau și se petreceau pe scenă. Buletinele *Dada* care se publică în jurul lui 1920 continuă să nege totul, să accepte numai haosul ca formă de manifestare a literaturii și a artei. Colaboratorii (pictorii Francis Picabia, Marcel Duchamp, poeții Tzara, Breton, Aragon, Eluard printre ei) proclamau: „Adevărații Dada sînt anti-Dada. Fiecare e un conducător al lui Dada”¹. Un manifest, semnat de Aragon, e concludent pentru spiritul nihilist care guverna literatura grupului: „Fără pictori, fără scriitori, fără muzicieni, fără sculptori, fără religii, fără republicani, fără regaliști, fără imperialiști, fără anarhiști... fără, fără NIMIC, NIMIC, NIMIC”².

Se preconiza, astfel, o uimitoare despărțire de realitatea pe care artiștii grupării dadaiste o proclamaseră, cu diverse prilejuri, drept suprema sursă a creației lor. Spiritul nega-

¹ Vezi Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1964, p. 26.

² Cf. *idem*, pp. 26—27.

tivist se răzbuna, încorporînd chiar și idealurile pe care, la începuturi, curentul și le recunoscuse; nu va mai trece mult și dadaismul însuși va fi contestat (și, în cele din urmă, dizolvat) de propria literatură. Semnificativ e numărul mare de manifeste publicate de dadaiștii din diferite țări, în jurul lui 1920, proclamînd „sfîrșitul artei”. Printre cei care semnav aceste manifeste se aflau personalități artistice a căror contribuție la definirea altor direcții estetice va fi, mai apoi, foarte importantă. De pildă, pictorul olandez Theo van Doesburg, fruntaș al grupului abstracționist *De Stijl*, pictorul și graficianul George Grosz, autor al unor opere de o mare virulență, îndreptate împotriva militarismului, a capitalismului și a fascismului.

Grupul dadaist de la Berlin va fi, dealtminteri, cel care, prin atitudinea sa, va contrazice în chipul cel mai elocvent concepțiile nihiliste ale primelor manifeste. În aprilie 1918, dadaiștii germani (cărora li se adăugau Tzara și pictorul Marcel Iancu) publicau un manifest „împotriva mentalității burgheze a politicienilor de la Weimar”¹. Polemica nu mai avea acea înfățișare nebuloasă, haotică, preconizată și practică de primii dadaiști; ea căpătase un țel mai precis, astfel încît unul dintre istoricii curentului va putea scrie, ceva mai tîrziu: „În Germania anilor de după război, în plină criză, în mijlocul unei neînchipuite mizerii și a haosului, dadaiștii — renunțînd, în fapt, la multe din dogmele lor — au încercat să mențină trează încrederea într-o viață mai frumoasă a oamenilor”². Se lua atitudine împotriva războiului, a politicianismului burghez; dadaiștii berlinezi semnav scrisori de simpatie față de Rusia Sovietică³. Mai mult decît atîta: în timpul mișcărilor revoluționare din 1918, pe străzile Berlinului, Wieland Herzfelde, fratele său, graficianul John Heartfield (ale cărui colaje vor reprezenta, mai tîrziu, una dintre cele mai acerbe forme ale protestului anti-nazist), Walter Mehring, Kurt Schwitters se vor solidariza

¹ Vezi Raoul Hausmann, *Club Dada*, în Richard Hue'senbeck, *Dada, eine literarische Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg, 1964, p. 105.

² Alfred H. Barr, jr., *Masters of Modern Art*, New York, 1956, p. 12.

³ Vezi Hans Richter, *Dada — Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, p. 113.

cu muncitorii care ridicaseră baricade, luptînd cu detașamentele contrarevoluționare, formate de extrema dreaptă a burgheziei germane.

Atitudinea grupului berlinez era, negreșit, mai decisă decît a tuturor celorlalte grupări dadaiste, europene — deși, de pildă, înșiși dadaiștii parizieni, Breton, Tzara, Aragon, Soupault, Péret, Ribemont-Dessaignes, Rigault, alături de care apărea, în această împrejurare, tînărul poet italian Giuseppe Ungaretti, renunțaseră la programatica lor detașare de politică, intentînd un „proces moral” lui Maurice Barrès, pe care îl acuzau că propagă șovinismul¹. Dar atitudinea lor civică nu rezulta, în nici un caz, din teoria estetică a dadaismului; s-ar putea spune, dimpotrivă, că, de data aceasta, revolta caracteristică întregii arte și poezii dadaiste își găsisese un cîmp de manifestare pozitivă, foarte deosebită de acela enunțat, pe un ton atît de definitiv, în primele manifeste.

Pentru că, de fapt, creația însăși a dadaismului nu a profitat decît într-o măsură aproape neînsemnată de acest spirit revoluționar evident în comportarea pe plan social a unora dintre poeții și pictorii care aderaseră la curent. Ea a continuat să cultive, de pildă, calamburul intraductibil, pentru că nu exploatează decît sonoritatea, de genul acestuia al lui Jean Pierre Boisset :

*Les dents, la bouche
les dents là bouchent
l'aidant la bouche
l'aide en la bouche
Laidés dans la bouche
Lait dans la bouche*

*.
les dents-là bouche.*

Sau un altul, semănînd tot cu un joc de copii, fără a urmări să exprime vreun sens anume :

*Paroi parée de paresse de paroisse
A charge de revanche et à verge de rechange*

¹ Vezi : *Dada se constituiait en tribunal révolutionnaire*, în *Littérature*, Paris, 1921, p. 20.

*Sacre de printemps, crasse de tympan
Daily lady cherche démêlés
avec Daily Mail*¹

Poetul german Hugo Ball (considerat de unii istorici ai dadaismului „fondator al curentului”²), compunea poeme care — asemenea unora ale lui Tzara — nu renunțau la modalitățile tradiționale ale versului, ritmul și rima; dar alcătuirea lor, inspirată de colajele lui Arp sau Picabia, alătura — sub imperiul hazardului — obiecte disparate, fără nici o relație logică între ele:

*Am Eingang sitzt die ölige Comödine.
Die schlägt sich die Goldstücke als Flitter in die Schenkel.
Der sticht eine Bogenlampe die Augen aus.
Und das brennende Dach fällt herunter am ihren Enkel.*³

Aceste exerciții vor duce, inevitabil, la adevărate distrugerii ale limbajului articulat, precum sînt aceste sunete pe care, la un spectacol dadaist, le emitea Hans Richter, voind (așa cum va mărturisi într-un text mult ulterior⁴) să sugereze absurdul existenței micului burghez:

*gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa lautitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binbam gligia...
etc, etc...*

Tendința era aceea a realizării „limbajului abstract”, noțiune ce revine frecvent în textele dadaiste din jurul lui

¹ „Perete-mpodobit cu lene parohială, / Cu condiția revanșei și cu amenințarea schimbării, / Sfîntire a primăverii, murdărie a timpanului, / Daily lady caută descurcate / Cu Daily Mail.” (Marcel Duchamp).

² De pildă, Gerhardt Edward Steinke, autorul monografiei *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism*, Haga, 1967.

³ „La intrare stă uleioasa comodă, / Se pălmuește moneda ca beteala în pulpe. / Se gravează o lampă curbată din afara ochilor. / Și acoperișul arzînd cade peste nepotul nostru”. (*Cabaret*)

⁴ *Op. cit.*, pp. 41—42.

1920. Dar, spre deosebire de *arta abstractă* (cu care orice apropiere este fastidioasă), limbajul „abstract” nu își propunea să descopere structurile mai adânci ale materiei, să sugereze mișcarea timpului, fluxul sentimentelor, modificările relațiilor dintre lucruri, așa cum sînt determinate de integrarea științelor în viața cotidiană a omului; el se limita fie la intonarea unei melopei din care urma ca auditoriul să deducă o idee melodică oarecare, fie — nemijlocit — la încercarea de a demonstra absurdul, de a-l proclama ca unică modalitate de existență. „Non-comunicabilitatea” devenea, astfel, o dogmă.

Se poate presupune deci, că nu numai dorința de originalitate a determinat autodizolvarea, în 1922, a grupului dadaist. Poate că în conferința pe care Tzara a ținut-o, atunci, la Weimar, se deslușește recunoașterea unui impas: „Dada înaintează distrugînd, din ce în ce mai mult, nu ceea ce e în jur, ci pe sine însuși... El nici nu mai luptă, pentru că știe că asta nu folosește la nimic, că nimic nu are importanță... Dada se aplică la toate lucrurile din lume, și totuși nu e nimic, el e punctul în care *da* și *nu* și toate contrariile se întîlnesc...”¹

Dar influența dadaismului nu s-a stins odată cu autodizolvarea grupului. Opusă esteticii futurismului (deși Marinetti și Russolo au participat adesea la spectacolele organizate de Tzara și de prietenii săi și au colaborat la revistele lor), în măsura în care se împotrivea glorificării omului de acțiune și a războiului însuși, Dada exalta iraționalul ca factor decisiv în creație; pe de altă parte, ideile despre raporturile cu societatea ale dadaiștilor erau atît de puțin precise, încît au îngăduit afirmarea unor atitudini opuse — astfel, pe cînd unii dadaiști parizieni teoretizau „indiferența”, credința că „toate lucrurile, toate acțiunile umane sînt inutile”, alții, mai ales cei din grupul berlinez, socoteau că afirmarea unor idei contemporane făcea cu totul firească participarea lor la luptele sociale.

Adversari ai tradiției literare și artistice, dadaiștii nu au ezitat, la un moment dat, să prețuiască, totuși, mai mult pe re-

¹ Cf. Hans Richter, *op. cit.*, p. 197.

prezentanții unor epoci mai îndepărtate ale istoriei culturii, decît pe propriii lor înaintași, ai căror continuatori se declarau.¹ Aceste inconsecvențe au făcut cu puțință o pulverizare a tezelor dadaiste, izvorîte dintr-un amar simțămînt de insatisfacție, din revolta împotriva moralei burgheze și a războiului. Și poate că, astfel, e îndreptățită afirmația că „nici o creație poetică nu este mai greu de definit decît aceea a lui Tristan Tzara”². Și, dacă e adevărat că poezia lui Tzara a urmărit „reducerea vieții la elemente”³, nu e mai puțin adevărat că, în unele dintre cele mai bune versuri ale sale, poetul nu a încetat să afirme un crez umanitar vibrant. Poetul care participase la apărarea Republicii Spaniole împotriva agresiunii fasciste (fiind, în 1937, secretarul „Comitetului pentru apărarea culturii spaniole”), care aderase la suprarealism numai în 1931, cînd crezuse că această mișcare se va transforma într-una cu adevărat revoluționară, și, care, în timpul ocupației naziste a Franței, se alăturase luptei de rezistență, putuse să înfățișeze această dureroasă imagine a Spaniei sfîrtecate de război :

*Alors le feu partit entre les hommes
Espagne mère de tous ceux que la terre n'a pas cessé de mordre
depuis que dans la mort ils ont cherché la cruauté de vivre
la force du soleil aux poutres des vieux pains*

*Il n'y a pas de sourire qui n'ait fondu en sang
les cloches se sont tues les yeux écarquillés*

¹ Este, de fapt, surprinzător, într-unul din numerele revistei *Littérature*, acel fel de clasament alcătuit de redactorii acestei publicații. Numele unora dintre cei mai reprezentativi scriitori ai lumii erau notate cu numere de la -25 la +20. Și, dacă e normal din punctul de vedere al normei dadaiste ca Zola să fi fost notat cu -19 și Reverdy cu +12, e mai greu de înțeles afinitatea dadaistilor cu Virgiliu (+11), cu Pascal (+17) sau, mai ales, cu Musset (+12). După cum, e la fel de greu de înțeles de ce Tristan Corbière, a cărui poezie o anticipa pe aceea modernă, era notat cu 0, mai puțin chiar decît La Bruyère (+2). (Vezi și André Gavillet, *La littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, 1957, pp. 47—48.)

² Jean Rousselot, *Présences contemporaines*, Paris, 1958, p. 231.

³ Jean Cassou, *Prefață la Tzara, Morceaux Choisis*, Paris, 1947.

*ce sont des poupées d'horreur qui mettent les enfants au lit
l'homme s'est dépouillé de la misère des mots*

*les champs montrent leurs crocs les maisons éteintes
celles restées debout dans les linceuls sèchent au soleil
disparaissent images de pitié sous les dents dénudées
les bêtes font sonner la monnaie des traîtres...¹*

În România, de unde — cum s-a mai amintit — Tzara plecase numai cu câteva luni înaintea „insurecției” de la Zürich, și în a cărei atmosferă intelectuală s-au conturat unele dintre ideile sale protestatare, dadaismul a avut un răsunet specific. În deceniul al treilea al secolului și, chiar mai târziu, când mișcarea preconizată de Tzara și de prietenii săi devenise un fapt al istoriei literare, revistele românești de avangardă continuau să evoce cu admirație numele fondatorilor curentului. Dar, chiar și în aceste condiții, avangarda românească a adoptat mai ales ideile constructivismului, derivate din acelea ale dadaismului, însă — până în cele din urmă — opuse acestora. Manifestul publicat de *Contemporanul*², de pildă, după ce — în stilul programelor dadaiste — respingea de-a valma arta, poezia, teatrul, literatura, dramaturgia, propunea niște soluții. Din rîndul acestora nu lipseau abordarea reportajului, transformarea teatrului dintr-o modalitate de prezentare a „clișeeilor șterse ale vieții burgheze” într-un „teatru de pură emotivitate”... Se atrăgea atenția asupra artei populare românești („toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.”) și se proslăvea „activismul industrial”.

Revista *Integral*, publicată între 1925 și 1928 (și care a întreținut relații strînse cu scriitorii avangardei din vestul

¹ „Atunci focul s-a stîrnit între oameni. / Spanie, maică a tuturor acelor pe care pămîntul n-a încetat să-i muște / de cînd au căutat în moarte cruzimea vieții, / puterea soarelui în bîrnele vechilor pîini. // Nu e nici un surîs care să nu se fi topit în sînge, / clopotele s-au sinucis, ochii s-au holbat, / cele care duc copiii la culcare sînt păpușile groazei, / omul s-a despuiat de mizeria cuvintelor, // cîmpiile își arată colții, casele fără viață; / cele rămase în picioare, în lîntolii, se usucă la soare; / dispăreți, imagini ale milei sub dinții goliți: / bestiile-și sună banii trădării”.

² Anul III, nr. 46, mai 1924.

Europei) considera că, în comparație cu dadaismul care „era viril“, suprarealismul, „tardiv“, ignorînd „glasul secolului“, nu era capabil să „zdruncine“. Și proclama necesitatea unei „ordine sinteză“, a unei „ordine esență constructivă, clasică, integrală“. Ceea ce îndreptățește întru totul afirmația că avangarda românească, inclusiv poeții influențați de ideile dadaismului, nu a acceptat decît foarte arareori nihilismul originar al unor curente literare născute, nu cu multă vreme înainte, în orașele Occidentului. Pe de altă parte, dincolo de spiritul contestatar (nu lipsit, însă, precum se observă, de snobism), programul avangardei românești integra, adesea, recunoașterea unor valori din cîmpuri diferite ale artei moderne, fără ca adeziunea poezilor sau a artiștilor respectivi la un curent anume să reprezinte un criteriu exclusivist. Manifestul zgomotos al revistei *unu* (aprilie 1928) îi proslăvea nu numai pe Marinetti, Breton, Vinea (a cărui îndelungată și pricepută activitate de scriitor și de redactor al *Contemporanului* înlesnise afirmarea unor idei ale avangardei), pe Tzara, Ribemont-Dessaignes, Theo van Doesburg sau Brîncuși (care, fără să adere direct la vreunul din curentele artistice ale vremii, a fost întotdeauna socotit un fondator al artei moderne); dar chiar și pe Arghezi care — asemenea lui Brîncuși — știuse să dea creației sale un accent contemporan, fără să se desprindă de solul tradițiilor românești.

Se cuvine, însă, a observa că ecourile literaturii de avangardă nu au fost, în cultura românească, hotărîtoare pentru crearea unor noi modalități expresive. Influența avangărzii (mai mult chiar decît în alte țări europene) s-a limitat la unele cercuri intelectuale și nu a determinat o mișcare de idei cuprinzătoare, nu a întemeiat o tradiție.

Dizolvarea dadaismului nu a fost, cu siguranță, așa cum am mai avut prilejul să observăm, numai un gest teribilist, un act consimțit, conform propriilor idei nihiliste ale mișcării. Încă din primăvara lui 1921, în timpul „procesului Barrès“, s-au putut observa cu ușurință neînțelegerile dintre grupul lui Tzara și cel al lui Breton. Un an mai târziu, cînd Breton a convocat un „Congres internațional pentru determinarea direcțiilor și pentru apărarea spiritului modern“, invitînd scriitori, pictori, compozitori care aparțineau diverse-

lor orientări, Tzara a refuzat, pe un ton politic, dar foarte ferm, să participe. Ruptura era iminentă și ea s-a produs în vara lui 1923, la un spectacol cu o piesă a lui Tzara, când mai mulți prieteni ai lui Breton au fost molestați de apărătorii fideli ai dadaismului. Ceea ce a urmat, era — astfel — firesc să se întâmple : Breton proclamă moartea dadaismului : „Cortegiul, așa puțin numeros cum era, le-a urmat pe cele ale cubismului și futurismului pe care studenții de la Belle-Arte le înecaseră în efigie în apele Senei. Dadaismul, deși a avut, precum știm, ceasul lui de celebritate, a lăsat în urmă puține regrete : în drumul lui cel lung, atotputernicia și tirania sa l-au făcut de nesuportat... Dacă m-am abținut, anul trecut, de a participa la manifestațiile organizate de Dada la Galerie Montaigne, aceasta a fost pentru că acest fel de activitate nu mă mai atrăgea... și pentru că m-am hotărât să evit să mai folosesc masca unor asemenea conveniențe”¹.

În acel moment, grupul Breton cuprindea personalități de frunte ale avangărzii pariziene, unele dintre ele participante la activitatea fostei mișcări dadaiste : „Picabia, Duchamp, Picasso sînt încă alături de noi. Vă strîng mîna, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault prieteni dragi de totdeauna”². Li se alăturau altele care, pînă atunci, se ținuseră mai departe de disputele violente dintre cele două grupări : „De pe acum ne așteaptă Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac, Pierre de Massot”³.

Din acel moment, seria nouă a revistei *Littérature* (martie 1922—iunie 1924) nu mai reprezenta, în nici un fel, ideile dadaismului. Ea devenea purtătoarea de cuvînt a unui curent nou, provenind din Dada, opus — însă — acestuia, un curent, care „avusese nevoie de celălalt ca să se poată naște, dar trebuia să-l părăsească pentru a putea trăi”⁴. Ce reprezenta, însă, acest curent ? Căror necesități le răspundea

¹ André Breton, *Après Dada*, în *Les pas perdus*, Paris, 1924, p. 67.

² André Breton, *Lachez tout !* în *Les pas perdus*, p. 68.

³ *Ibidem*.

⁴ Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 31.

ideologia și creația lui? Ca și în cazul dadaismului, ca și în cel al altor curente literare și artistice care au apărut în cultura europeană a primelor decenii ale acestui secol, istoria suprarerealismului nu poate fi despărțită de fundalul generat de anii războiului și de perioada care le-a urmat. O epocă în care valorile umane erau răsturnate, adesea nesocotite; crizele economice se succedau, șomajul și foamea deveniseră aproape endemice. „Moartea prin inaniție urmează celei aduse, cu câțiva ani în urmă, de obuze“, scria un colaborator al ziarului bucureștean *Socialismul*. O adevărată „generație pierdută“ (nume care s-ar putea aplica nu numai scriitorilor americani din anii imediat următori războiului, și sub care e cunoscută generația lui Hemingway, a lui Dos Passos și a lui Scott Fitzgerald) își căuta, dezorientată, drumul.

Spiritul negativist al literaturii create de ei este ușor de înțeles dacă se raportează la peisajul sumbru în care a fost creată poezia și pictura, proza și teatrul lor. Contestând cu violență spiritul burghez, arta conformistă încurajată de oficialitate, multe dintre aceste curente au sfârșit prin a se opune la orice manifestare tradițională a culturii. Unele — precum dadaismul — au dus această contestare a formelor artistice până la propria negare; altele — futurismul italian, de pildă — au pactizat tocmai cu politica celei mai reacționare burghezii, încheindu-și evoluția cu un naufragiu ideologic. Din atmosfera de insatisfacție și de derută, din încercările febrile de a căuta soluții, adesea în direcții în care acestea nu puteau fi oferite în nici un chip, s-a născut și suprarerealismul.

Noua mișcare, apărută în anii acelei teribile disoluții morale, nu se considera însă, în afara unei anume tradiții literare și artistice; și, dacă — încă de la început — i-a aclamat pe Jarry și pe Apollinaire ca pe niște premergători, în anii care au urmat revendica pictura lui Brueghel și Bosch, a lui Blake și Goya, de exemplu, ca pe niște momente îndepărtate ale „aventurii supraréaliste“. Dar ea le adăuga arta copiilor și a schizofrenicilor (ca pe niște forme care „nu ascultă de prejudecățile logicii“ și care exprimă „fondul

irațional al sensibilității directe”¹), umorul negru², romanul gotic și apoi, rînd pe rînd, pe Lautréamont și pe Rimbaud, pe Tristan Corbière, pe Novalis, doctrina lui Freud, adică tocmai acele forme în care credeau (cu mai mult sau mai puțin temei) că pot descoperi absurdul, respingerea realității obiective sau înlocuirea ei cu o lume lăuntrică, lumea viselor și a dorințelor tulburi, fără contururi precise³.

Un comentator (care a fost și martor direct la împrejurările constituirii și evoluției suprarealismului) va scrie: „Suprarealismul nu a fost o școală literară. El a fost, mai presus de toate, un teren comun și un loc de întâlnire pentru tinerii intelectuali mic-burghezi care erau conștienți de inutilitatea oricărei activități în condițiile lumii în care au trăit”⁴. Ceea ce este adevărat numai în parte. E drept că suprarealismul a adunat laolaltă scriitori și artiști cu convingeri dintre cele mai diverse și că înșiși fruntașii mișcării și-au dezvăluit, nu o dată, inconsecvențele ideologice și convingerile care-i separau. Însă el reprezintă, în același timp, unul dintre cele mai clare exemple de constituire în literatura secolului al XX-lea a unor grupuri ducînd disciplina pînă la o ascultare desăvîrșită a hotărîrilor grupului. Nici o altă mișcare literară nu a publicat atîtea manifeste, decizii organizatorice, declarații și afirmări ale unor poziții, documente pe care le semnav toți membrii grupului.

Istoria suprarealismului trebuie începută (așa cum, de altminteri, se și face de obicei), cu mult înaintea primului manifest al mișcării, cu întîlnirile, uneori întîmplătoare, dintre diverși intelectuali tineri, încă din anii primului război mondial: Jacques Vaché și André Breton, de pildă, într-un spital de boli nervoase din Nantes, Marcel Duchamp și Francis Picabia la New York. Cînd toți aceștia au sosit la Paris,

¹ S. T. Pathrone, *Age of Surrealism*, New York, 1962, p. 116.

² Breton a publicat în 1937 *De l'humour noir*, iar în 1940 o *Anthologie de l'humour noir*, republicată zece ani după aceea.

³ Vezi Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism*, New York, 1965, p. 33.

⁴ Roger Vailland, *Le Surréalisme contre la révolution*, citat de Roger Shattuck în introducerea la traducerea în limba engleză a cărții lui Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York, 1965, p. 14.

în jurul anului 1919, cei mai mulți au crezut că pot afla în ideile recent creatului grup dadaist, în violenta contestare a întregii realități burgheze de după război răspunsul la propriile întrebări. Dar (și această constatare se opune unei afirmații a lui Vailland), încă din perioada 1920—1922, când dadaismul — cu o expresie a lui Tzara — „construia ruine“, în rîndul unor intelectuali francezi și din alte țări a început să se manifeste o tendință tot mai precisă de a pune un ideal cît de cît constructiv în locul negației universale a dadaistilor.

Această efervescentă spirituală (în care suprarealismul reprezintă numai una dintre multiplele componente) a fost sporită, în chip hotărîtor, de mișcările sociale care au izbucnit după război. E foarte semnificativ faptul că mulți dintre acești intelectuali tineri și-au afirmat admirația față de Revoluția Socialistă și față de Uniunea Sovietică și că unii dintre ei au aderat la partidele comuniste din diferite țări; cu foarte rare excepții, ei au participat la lupta antifascistă, unii dintre ei au pierit în lagărele de concentrare. Așa cum va observa mai târziu Breton însuși, pentru unii dintre acești scriitori și artiști întâlnirea cu marxismul a însemnat modificarea opiniilor lor estetice și desprinderea din suprarealism. Transformările produse în conștiința scriitorilor au fost hotărîte de clarificarea scopurilor revoltei lor, pînă atunci îndeajuns de nebuloase.

La trei ani după faimoasa dispută din jurul „Congresului internațional pentru determinarea direcțiilor și pentru apărarea spiritului modern“, gruparea nou creată își va lua numele de *suprarealistă*¹, va publica un prim manifest, întemeind apoi un „Birou de studii suprarealiste“; Breton — care va fi poreclit „Papă al suprarealismului“ — va impune o disciplină despotică întregii mișcări. Istoria suprarealismului va însemna, însă, un șir neîntrerupt de polemici și de dispute (nu numai cu adversarii, dar și între membrii grupării), de adeziuni și de retrageri răsunătoare, de declarații comune și de retractări individuale, ba — după cum afirmă unii istorici ai curentului — „de mici gangsterisme despre care mărturiile scrise

¹ Termenul fusese folosit, pentru prima dată, de Apollinaire.

nu dau decît puține detalii”¹. Rezultatul a fost că în jurul suprarealismului a fost întreținută o atmosferă de permanentă agitație care a atras luarea-aminte a contemporanilor ; fără îndoială, însă, faima suprarealismului nu s-a datorat numai scandalului care a înconjurat istoria curentului. Mulți dintre artiștii care s-au apropiat de suprarealism, sau au militat direct în rîndurile lui, vedeau în activitatea mișcării concretizarea unei aspirații de odinioară a lui Rimbaud : aceea de „a schimba viața”. În ce direcție, însă, urmăreau ei „schimbarea vieții” ?

Dadaiștii lansaseră un aforism : „Doctorul Freud a mîncat picioarele tatălui său și rezultatul s-a chemat psihanaliză” ; Breton (care făcuse studii sistematice de psihologie) nu a privit cu atîta superioară indiferență teoriile medicului vienez. El avea convingerea că poate descoperi, sprijinindu-se pe psihanaliză, acea „lume nouă”, lumea viselor, a substratului trăirilor umane, izvorul însuși, misterios, al existenței sufletești. Intenția suprarealismului era, așa cum o definea Breton, tocmai aceea de a explora lumea subconștientului, de a realiza „automatismul psihic pur, prin intermediul căruia își propune să exprime, în vorbire sau în scris, ori în orice altă modalitate, adevărata activitate a gîndirii, în absența oricărui fel de control exercitat de rațiune, și fără nici o preocupare morală sau estetică”². Suprarealismul se disocia, astfel, și el, de literatură ; o celebră declarație din 27 ianuarie 1925, semnată de douăzeci și șase membri ai mișcării (printre ei Aragon, Antonin Artaud, Breton, Desnos, Eluard, Max Ernst, Leiris, André Masson, Morise, Naville, Péret, Raymond Queneau, Soupault) va preciza și mai mult această atitudine : „În legătură cu o interpretare falsă a inițiativei noastre, ...declaram cele ce urmează întregului corp behăitor contemporan literar, dramatic, filosofic, exegetic și teologic : 1) Nu avem nimic a face cu literatura ; dar sîntem în stare, dacă e nevoie, să facem uz de ea sau de orice lucru asemănător”³.

¹ Vezi Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 15.

² Cf. Patrick Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln, 1965, p. 78.

³ Cf. Maurice Nadeau, *op. cit.* (ediția în limba engleză), p. 240.

Suprarealiștii cultivau concepțiile comune unei părți însemnate a avangardei artistice, după care curentul lor nu însemna o atitudine estetică, ci o atitudine în viață: „Suprarealismul nu este un *nou* mijloc de expresie, sau un mijloc *mai nou* de expresie, și nici măcar o metafizică a poeziei, el e o modalitate de eliberare totală a minții și a tot ceea ce îi seamănă”¹. Pentru ca, după această declarație ambiguă, să urmeze o altă în care unii suprarealiști au crezut cu sinceritate: „Sîntem hotărîți să facem o revoluție”. Dar, suprarealiștii nu se refereau la transformarea dinamică a relațiilor dintre oameni: „Am alăturat cuvintele *suprarealism* și *revoluție* numai pentru a dovedi caracterul dezinteresat, detașat, și cu desăvîrșire desperat al acestei revoluții”; se preciza, apoi, și mai limpede: „Nu pretindem în nici un fel să schimbăm *moravurile* omenirii, dar vrem să arătăm cît de fragilă este gîndirea și pe ce temelii nesigure, pe ce caverne ne-am clădit șubredele noastre case”². Pentru ca, în încheiere, acești „specialiști în revoltă” (cum se autoproclamau în cuprinsul aceleiași declarații) să conchidă: „Suprarealismul nu e o formă poetică. E un strigăt al minții aplecîndu-se asupra ei înșăși, și e decisă să-și rupă lanțurile, chiar dacă pentru asta ar fi nevoie de ciocane adevărate”³.

Cîteva decenii mai tîrziu, noua generație de scriitori care cunoscuse drama celui de-al doilea război mondial, așa cum înaintașii ei trecuseră prin tragica experiență a războiului din 1914—1918, avea să surprindă esența acestei revolte proclamate în deceniul al treilea al veacului. „Revoltă absolută — va scrie Albert Camus —, nesupunere totală, sabotaj în toată regula, umor și cult al absurdului, suprarealismul, în intențiile lui originare, s-a definit ca un proces intentat tuturor, întotdeauna gata s-o ia de la început”⁴. Sau, încă și mai precis: „Acești frenetici voiau o revoluție, oricum ar fi fost ea, ceva care să-i scoată din lumea negustorașilor și a compromisurilor în care erau siliți să trăiască. Neputînd

¹ Cf. Maurice Nadeau, *op. cit.* (ediția în limba engleză), p. 240.

² *Ibidem.*

³ *Idem*, p. 241.

⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, pp. 118—119.

obține ceva mai bun, ei preferau să aibă chiar și ceva mai rău. În privința aceasta, ei erau nihiști¹. Suprarealiștii credeau, totuși, în posibilitatea de a se realiza frumusețea, primul lor manifest părăind că lasă să se înțeleagă aceasta, frumusețea fiind recunoscută drept criteriu unic al valorii imaginii („Valoarea imaginii depinde de frumusețea scînteii obținute”). Dar, așa cum observa cineva, „frumusețea... nu poate exista decît într-o emoție am spune existențială, dacă acest cuvînt nu ar evoca astăzi un cu totul alt climat”². Or, în viziunea lui Breton, tocmai această emoție *existențială* nu se putea împlini: „*A trăi și a nu trăi* sînt soluții imaginare. Existența e în altă parte”. Și tocmai aceasta era întrebarea la care nici Breton, nici cei mai mulți discipoli ai săi nu au dat un răspuns mulțumitor: dacă existența nu se află în relația viață-moarte, atunci unde trebuie căutată?

Literatura suprarealistă considera că existența, adevărul și, în consecință frumusețea sălășluiesc în subconștient. Toate metodele de explorare a lumii subconștiente erau socotite apte a fi folosite: hipnoza, stările halucinatorii, spiritismul, desenele mediumnice³... Alquié avea dreptate să observe, însă, că nici unul din aceste procedee nu era nou, că — în secolul trecut — le experimentase și Claude Bernard⁴; s-ar putea, firește, adăuga și experiențele lui Charcot, un alt medic celebru care, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, tratase unele maladii nervoase prin metoda hipnozei. Dar, nici una din aceste experiențe nu avusese ca scop descoperirea frumosului; cel mult a adevărului, și aceasta în scopuri pur curative. Și, oricît de energic ar fi contestat suprarealiștii rostul literaturii în exprimarea vieții lăuntrice a individului, nici nu se putea susține că ei ar fi avut numai intenția de a o substitui psihatriei. În 1934, Breton insinua că oricine nu deslușește nimic în bila de cristal a prezicătorilor dă dovadă de „rea credință”⁵. E adevărat că, după aproape un deceniu și jumătate,

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, p. 120.

² Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, 1956, p. 15.

³ Breton a reprodus mai multe desene de acest fel în revista *Minotaure*, nr. 3—4/1934.

⁴ *Op. cit.*, p. 34.

⁵ André Breton, *Point du jour*, Paris, 1934, p. 219.

declarațiile lui erau mult mai rezervate : „Trebuie să lăsăm în seama specialiștilor în ocultism răspunderea de a hotărî... dacă unele opere poetice — au fost create pe temeiul vreunei legături strânse cu ceea ce adepții săi consideră a fi cea dintâi doctrină religioasă, morală și politică a omenirii, sau dacă ele derivă în chip mai mult sau mai puțin conștient, sau dacă tind — cu totul intuitiv — să recreeze aceste opere pe alte căi”¹.

Ceea ce nu rezolva, firește, problema limbajului ; pentru că, „substrasă limbajului, experiența suprarealistă putea deveni numai misticism și ocultism”². Or, încă din deceniul al patrulea, Breton declara că mesajul pe care-l socotește cel mai potrivit transmiterii unor idei, unor impresii sau sentimente, e cel verbal : „Consider — și acesta e esențialul — inspirațiile verbale infinit mai bogate în ceea ce privește sensul vizual, infinit mai rezistente în fața ochilor decât imaginile vizuale propriu-zise”³. Dar „papa suprarealismului” se referea, în mod evident, exclusiv la „scriitura automată” care luase locul, în concepția sa, oricărui alt mijloc de investigare. El condamna „excrabila rivalitate poetică” și afirma că atitudinea estetică, „instinctivă la oamenii exersați în aprecierea valorii poetice, a avut drept consecință supărătoare obiceiul de a da subiectului receptor înțelesul imediat al fiecărei părți a mesajului receptat”⁴. Oricum, nici numeroasele manifeste suprarealiste, nici articolele polemice nu fac să se înțeleagă prea limpede ce anume spera Breton să descopere în adâncurile subconștientului. Era idealul lor o „dezordine liberatoare”, așa cum o numise Rimbaud, sau ei sperau că imaginile scoase la suprafață de hazard duc la arhetipurile pe care le căuta și Yeats în fenomenele de transă (dar care, în cazul poetului irlandez, coincideau cu imaginile aflate în cărți) ? Răspunsul nu e foarte clar.

¹ André Breton, *Devant le rideau*, Prefață la *Le Surréalisme en 1947* (catalogul expoziției internaționale a suprarealismului, 1947).

² Ferdinand Alquie, *op. cit.*, p. 37.

³ *Point de jour*, p. 246.

⁴ Breton, *Entretiens*, Paris, 1953, p. 82.

Dintre semnatarii manifestelor suprarealiste, Paul Eluard pare a fi fost mai puțin înrîurit de aceste idei. Chiar atunci cînd scria în tradiția cea mai autentică a suprarealismului, el făcea distincția dintre vise și texte automate, pe de o parte, și poezie, „consecință a unui scop bine definit“, pe de altă parte. Și, cu siguranță, mai ales în volumul *La Rose Publique* din 1934, se poate desluși un asemenea „scop bine definit“ în poemele de dragoste care au o mare simplitate și sinceritate a expresiei :

*De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides
Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui
Mes jeux à la fatigue
Un départ à mes chimères...
Une femme abandonnée à la femme toujours nouvelle
En veine de beauté
La seule femme réelle
Ici ailleurs
Donnant des rêves aux absents
Sa main tendue vers moi
Se reflète dans la mienne
Je dis bonjour en souriant
On ne pense pas à l'ignorance
Et l'ignorance règne
Oui j'ai tout espéré
Et j'ai désespéré de tout
De la vie de l'amour de l'oubli du sommeil
Des forces des faiblesses
On ne me connaît plus
Mon nom mon ombre sont des loups¹*

¹ „Ce mai rămîne din tot ce-am spus despre mine? / Am păstrat comori false în sîpete vechi. / O barcă inutilă îmi leagă copilăria și plictisul, / Jocurile și oboseala, / O plecare și himerele... / O femeie părăsită de femeia veșnic nouă / În sensul frumuseții, / Singura femeie reală. / Aici, în altă parte, / Dăruind visuri celor absenți. / Mîna ei întinsă spre mine / Se reflectă în mîna mea, / Spun „bună-ziua“, surîzînd. / Nu ne gîndim la ignoranță / Și ignoranța domnește, / Da, am deznădăjduit pentru toate, / Pentru viață, pentru dragoste, pentru uitare, pentru somn, / Pentru puteri, pentru slăbiciuni; / Nu mă mai recunosc, / Numele meu, umbra mea sînt lupi.“

Poemul prezintă mult mai puține dificultăți decît ar lăsa să se bănuiască aparenta așezare arbitrară a cuvintelor și lipsa punctuației. E drept că imaginile par a fi fost aduse de o stare de vis ; ele nu au nimic din acea structură materială pe care, la T. S. Eliot, la Maiakovski sau la Arghezi (pentru a lua trei exemple foarte diferite între ele) o dau comentariile intelectuale bazate pe o observație atentă a lucrurilor. Și, totuși, poemul lui Eluard are o structură imagistică pe care nu i-ar fi putut-o da decît rațiunea. Numai gestul final de suspiciune pare a se îndepărta, deopotrivă, de atitudinea lirică din întregul poem și de acea „tandrețe plină de optimism” a operelor sale de mai târziu. Aceste ultime versuri îl amintesc pe Breton însuși, ale cărui poeme „au o certă forță de coșmar”¹, un coșmar care rezultă din lipsa programatică a legăturii logice. Și, deși Breton proclamase „mesajul verbal” superior celui vizual, imaginile poemelor sale evocă, în chip evident, pe cele ale pictorilor care aderaseră la suprarrealism (și, mai ales, ale lui Ernst și Dali) : același obiect, repetat arbitrar, privit din unghiuri diferite, în „stări de agregare” diverse, apare la fel în poemele sale ca și în picturile suprarrealiste. Aveau, deci, dreptate cei care suspectau versurile lui Breton a nu fi fost întru totul străine de o anume grijă a alegerii imaginilor :

*Ma femme aux tempes d'ardoise et toit de serre
Et de buées aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaines à têtes de dauphin sous la glace
Ma femme*²... etc.

Tendința este aceea de a sugera un sentiment al universalității. Criticii au numărat douăzeci și nouă de comparații menite să stabilească existența reală a doamnei Breton ; ultimele versuri au fost considerate „o dovadă a laturii intelectuale” a creației lui Breton : „finalul — s-a spus — demon-

¹ André Gavillet, *Breton*, Paris, 1965, p. 131.

² „Soția mea cu temple de ardezie și cu acoperiș de seră, / Și cu aburi în geamuri, / Soția mea cu umeri de șampanie. / Și cu fîntîni cu capete de delfin sub sticlă, / Soția mea...”

strează teama că un catalog al atributelor poate fi fără sfârșit”¹, și, de aceea, poetul lansează ultimele comparații în teritoriul universalității, simbolizată de cele patru elemente ale antichității („ochi la nivelul apei la nivelul aerului al focului și al pământului”).

Același comentator considera că doctrina „suprarealismului nu a avut decît efecte negative asupra poezilor”. Și aceasta pentru că inspirația poetică era stînjinită de dogmele teoretice care, repetînd atît de stăruitor ideea necesității libertății, ajungeau s-o anihileze. Reveria devenea, astfel, un domeniu *obligatoriu* al poeziei, așa cum fusese cîndva rațiunea, impusă — la fel de dogmatic — de clasiști. Nu știm, însă, dacă e întru totul adevărată afirmația că autoritatea pe care o avea suprarealismul în Franța a făcut ca adevăratele cîștiguri ale noii tehnici (or, suprarealismul era departe de a propune numai o *tehnică* poetică) să fie obținute de poeții care au creat în alte țări, departe de înrîurirea teoriilor lui Breton. În primul rînd, se cuvine a se observa că, oriunde au apărut, poezia și pictura suprarealistă se întemeiau pe teoria lui Breton și a prietenilor săi, uneori afirmată chiar cu mai multă violență decît în paginile revistelor pariziene. Apoi, Jules Supervielle, care e evocat în acest context, deși se născuse în Uruguay, de unde poemele lui aduceau, e adevărat, sunete asemănătoare celor din versurile spaniolului Vicente Aleixandre (și acesta semnatar al manifestelor publicate de suprarealiștii francezi), sau ale argentinianului Ricardo Molinari, și-a scris poemele în franțuzește, la Paris, unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață, în preajma, deci, a „Biroului de studii suprarealiste”, fiind martor (și uneori participant) la polemicile purtate de membrii curentului.

S-ar putea menționa, mai curînd, printre poeții influențați de suprarealism, dar care nu au aderat la programul mișcării, numele americanului Hart Crane, cel pe care o relativ recentă istorie a poeziei moderne anglo-saxone îl prezenta într-un capitol cu titlul semnificativ: *Alchimiști*

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 164.

ai cuvîntului¹. Dar înrîuririi suprarealiste i se adaugă cea a lui Rimbaud din *Le bateau ivre*; rezultatul e, uneori, un poem (precum *Căsătoria lui Faust cu Helena*) în care sensurile sunt absconse și unele cuvinte par a fi folosite numai pentru efectul lor sonor :

*Anchises' navel, dripping of the sea, —
The hands Erasmus dipped in gleaming tides,
Gathered the voltage of brown blood and vine ;
Delve upward for the new and scattered wine,
O brother — thief of time, that we recall.*²

Crane respingea cu vehemență ceea ce numea „condamnarea la moarte” pe care o descoperea în versurile lui Eliot. El se deosebea, de fapt, de Eliot nu numai în privința sensului afirmativ al poemelor sale, pe care le voia „o confirmare a vremii sale”³, ci și în aceea a integrării unei întregi tradiții literare naționale care-i cuprindea pe Edgar Allan Poe, Whitman, Melville și Emily Dickinson. Poezia lui (mai cu seamă capodopera creației sale, *The Bridge — Podul*) e pătrunsă de un adînc sentiment uman și proclamă, asemenea lui Rimbaud, că datoria poetului e „de a fura focul ca să-l aducă oamenilor”. De aceea, disprețul pe care-l întâmpina poezia din partea unei lumi întru totul indiferente (dacă nu chiar ostile), a unei lumi preocupate doar de latura pragmatică a vieții, l-a adus pe pragul unei deznădejdi vecine cu nebunia. Hart Crane era un temperament hipersensibil, ceea ce psihologii numesc un „eidetic”, un om cu o fantezie nestăvilită, tradusă în imagini de o surprinzătoare plasticitate. În același timp, această capacitate de a contura imagini vizuale precise a apropiat poezia lui Crane de tehnica cinematografului : episoade întregi din *Podul* (îndeosebi acelea care înfățișează „teroarea ce învăluie lumea” în clipa „dezlănțurii

¹ Vezi Babette Deutsch, *Poetry in Our Time*, Garden City, 1963, pp. 349—369.

² „Buricul lui Anchise, picurînd din mare, / Erasmus își muia mîinile în marea scînteietoare, / Strîngeau voltajul singelui brun și al viței, / Caută spre suprafață vinul cel rău și risipit, / O, frate-hoț de timp, aceasta ne amintim.”

³ Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 349.

puterii mașinilor“) au ceva de secvențe ale unui film. Mai mult decât atât, poezia lui evoca tehnica schimbărilor caleidoscopice și a montajului cinematografic (aceasta mai ales într-un poem intitulat, semnificativ, *Chaplinesque*, omagiu omeniei din filmele lui Charlot și mai cu seamă din recentul — pe vremea aceea — *Puști*) :

*The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering things...*¹

Hart Crane a murit foarte tânăr, la 33 de ani, pierdut într-o noapte în Marea Caraibilor, în împrejurări parcă prevestite de versurile lui :

*Take this Sea, whose diapason knells
On scrolls of silver snowy sentences,
The sceptred terror of whose sessions rends
As her demeanors motion well or ill,
All but the pieties of lovers' hands.*

*Bind us in time, O Seasons clear, and awe
O minstrel galleons of Carib fire,
Bequeath us to no earthly shore until
Is answered in the vortex of our grave
The seal's wide spindrift gaze toward paradise.*²

Încă și mai puțin specific suprarealistă e poezia scrisă de englezoaica Edith Sitwell; versurile ei au fost, mai ales în primii ani de creație, îndatorate poemelor compuse în secolul trecut de Emily Brontë și de Emily Dickinson. De asemenea, aceste versuri vădeau o apropiere de tehnica sim-

¹ „Noțiunea unor infinit de blânde, / Lucruri infinit suferind.“

² „Ia această Mare, al cărei diapazon îngenunchează / Pe suluri de propozițiuni argintii, ca de zăpadă, / A căror adunări întronează teroarea, / În timp ce purtările ei mișcă toate în direcție bună sau rea, / Toate, afară de credința mâinilor îndrăgostiților... // Legați-ne în timp, o anotimpuri clare și teamă. / O, menestrel, galeoane ale focului Caraibilor, / Lasă-ne moștenire țărmlui nepămîntean, pînă cînd / I se răspunde în vârtejul mormîntului nostru. / Larga vulvroană a sigiliului privește spre paradis.“

bolistă a muzicalității vocalice și a efectelor coloristice. Ceva mai târziu, aceste corespondențe s-au concentrat în imagini cosmice, adevărate apocalipsuri în care sugestii vizuale, auditive, miresme concură la definirea unui univers plin de amenințări, dar asupra căruia plutește speranța izbînzii inimii:

Said the Skeleton lying upon the sands of Time —

*„The great gold planet that is the mourning heat of the Sun
Is greater than all gold, more powerful*

Than the tawny body of a lion that fire consumes

Like all that grows or leaps...“ so is the heart

More powerful than all dust.¹

Poezia aceasta e, fără îndoială, prea expozitivă, întrucîtva retorică, viziunea fiind construită mai mult din cuvinte decît din sensuri filosofice; vorbind despre slabul ecou pe care, în ultimii ani, l-a avut poezia scrisă de Edith Sitwell, J. M. Cohen credea că „aceasta nu se datorește atît Suprarealismului însuși... cît dreptului pe care-l căpătaseră poeții, în general, de la suprarealiști, de a substitui imaginilor fizice șocante... o imagistică mai riguroasă... Ori de cîte ori procesul emoțional e întrerupt, fie la poet, fie la cititorul său, poezia eșuează în mod dezastruos“².

Din acest punct de vedere, lirica lui D y l a n T h o m a s e mult mai concentrată, cu asociații de imagini stînd sub imperiul visului, în care amintirile copilăriei constituie puncte concrete de referință emoțională. Dar Thomas nu încearcă nici un moment să realizeze o distilare intelectuală a metaforei în sensul recomandat de Breton. El raportează în permanență impresiile culese din lumea înconjurătoare la propriile amintiri, sublimîndu-le pe acestea într-o puzderie de imagini întunecate și grave, cîteodată de o violență tulburătoare. Poemele de debut erau cele ale unui artist claustrat în propria

¹ „Spuse Scheletul ce zăcea pe nisipurile Timpului: / «Planeta cea mare de aur care e dogoarea cernită a soarelui / E mai mare decît tot aurul, mai puternică, / Decît trupul roib al unui leu mistuit de foc / Asemenea tuturor lucrurilor care cresc și sar...» Tot așa e inima / mai puternică decît tot praful.“

² Op. cit., p. 167.

realitate lăuntrică și confruntat de un univers exterior pe care nu-l înțelege și care îl derutează. Judecata lui Dylan Thomas e simplă : dacă pământul e real, aceasta se întâmplă numai pentru că poetul însuși e o parte integrantă a acestui pământ ; dacă apa vorbește, aceasta e doar pentru că e asemenea singelui care curge prin vinele trupului omenesc, avînd propriul său glas. Noaptea și dimineata sînt evenimente lăuntrice, descrise din perspectiva senzațiilor produse de ele :

*Night in the sockets rounds,
Like some pitch moon, the limit of the globes ;
Day lights the bone ;
Where no cold is, the skinning gales unpin
The winter's robe ;
The film of spring is hanging of the lids.
Light breaks on secret lots,
On tips of thought where thoughts smell in the rain ;
When logics die.
The secret of the soil grows through the eye,
And blood jumps in the sun ;
Above the waste allotments the dawn halts.¹*

Imaginile păstrează ceva din arbitrariul și din cripticul metaforei suprarealiste ; ele dau, totuși, puțința să se deslușească înțelesul unor relații între evenimentele interioare, sosirea vârstei nubile, și primăvara care izbucnește în lumea din afară. Poemul se sprijină și pe dublul înțeles al cuvintelor (folosit aici cu mai multă gravitate decît în calamburul dadaist) : *tips of thought* înseamnă și *extremele* și *locul unde se azvîrle gîndirea*. Încheierea poemului nu conduce la o concluzie precisă : peste partea de lume care-i este hărăzită, gîndirea „izbucnește“, devine un lucru material, al cărui miros se răspîndește sub ploaia de primăvară. În vreme ce zorii se

¹ „Noaptea în găvane rotunjește, / Asemenea unei luni de smoală, limita globurilor ; / Ziua luminează osul ; / Unde nu există frig, rafalele jupuitoare de vînt desfac / Rochia iernii ; / Membrana primăverii atîrnă de pieoape. / Lumina izbucnește pe terenuri necunoscute, / Pe vîrfuri de gînd unde gîndurile miros în ploaie ; / Cînd logica moare, / Secretul pămîntului crește prin ochi. / Și singele sare în soare ; / Deasupra porților irosite, zorile se opresc.“

opresc în loc, fără a se ști dacă aparțin lumii lăuntrice sau celei exterioare; totul rămîne nemișcat pe acest prag incert dintre noapte și lumină, dintre ceea ce e înăuntru și ceea ce se află în afară.

În anii războiului, Dylan Thomas a scris mai multe poeme al căror simțămînt de însingurare era, în parte, înlocuit de conștiința unei drame trăite de întreaga umanitate. Versurile erau, încă, umbrite în mod deliberat de un anume tip de obscuritate a imaginilor; de data aceasta, însă, relațiile nesigure dintre *eul* poetului și lumea din jur se rezolvau într-un chip pozitiv, Thomas descoperind tragedia celorlalți proiectată în sine însuși și avînd impresia că suferințele copiilor din orașele bombardate sînt ale propriei copilării (pe care o evocase, și pînă atunci, atît de stăruitor). Poeme ca *Refuzul de a purta doliu la moartea unui copil ars de viu în Londra* sau *Cîntec de leagăn* sînt elocvente în această privință:

*Deep with the first death lies London's daughter,
Robed in the long friends,
The grains beyond age, the dark veins of her mother,
Secret by the unmourning water
Of the riding Thames.
After the first death, there is no other.¹*

De fapt, poemele dedicate copilăriei, propriei suferințe din primii ani ai vieții, conturează mult mai elocvent puterea lirică a lui Dylan Thomas decît acelea care urmăreau să dezbată teme filosofice; aici, imagistica elaborată îndelung (aparent rezultînd doar din juxtapunerea arbitrară a substantivelor și a atributelor) se concentrează în construcții mai clare, în care sinceritatea sentimentului dă preț întregului sistem de metafore, atît de apropiat de eliptica imagistică a suprarealismului:

¹ „Cufundată adînc în moartea cea dintîi, zace fiica Londrei, / Imbrăcată în prieteni vechi, / Grăunțe de dincolo de vîrstă, venele negre ale mamei, / Secret al necernitei ape / A Tamisei care aleargă. / După cea dintîi moarte, nu mai există o alta.” (*Refuzul de a purta doliu la moartea unui copil ars de viu în Londra.*)

*And I saw in the turning so clearly a child's
 Forgotten mornings when he walked with his mother
 Through the parables
 Of sun light
 And the legends of the green chapels
 And the twice told fields of infancy
 That his tears burned my cheeks and his heart moved in mine.
 These were the woods the river and sea
 Where a boy
 In the listening
 Summertime of the dead whispered the truth of his joy
 To the trees and the stones and the fish in the tide.
 And the mystery
 Sang alive
 Still in the water and the singingbirds.¹*

Viziunile lui Thomas vin, mai curînd, din tradiția lui Blake, stilul său nu este străin de influența celui al lui Joyce (s-a vorbit despre „epifanii muzicale” în legătură cu lirica lui²): suprarealismul nu este, poate, o sursă directă a acestei poezii. Dar există, oricum, numeroase punți de legătură între versurile lui care urmăreau să exprime zonele cele mai adînci ale conștiinței (și ale sub-conștiinței) și cele compuse de contemporanii săi mai vîrstnici, suprarealiștii francezi. Și, dacă efortul poetului englez nu s-a concentrat în primul rînd în direcția unei elaborări *intelectuale* a versurilor sale, nu e mai puțin adevărat că Dylan Thomas e unul dintre cei despre care spunea cîndva Aragon: „au regăsit în adîncul suferinței lor, suferința celorlalți”.

Dacă întîlnirea poeziei anglo-saxone cu ideile suprarealismului s-a produs prin intermediul unor creații aparținînd

¹ „Și am văzut, atît de clar, la cotitură, / Diminețile uitate ale unui copil cînd el pășea împreună cu maică-sa, / Printre parabolele / Luminii de soare / Și legende de verzilor capele / Și cîmpurile povestite de două ori ale copilăriei, / Că lacrimile lui mi-au ars obrazii și inima lui s-a mișcat în inima mea. / Acestea erau pădurile, rîul și marea / Unde un băiat, / Ascultînd / Vara celor morți își șoptea adevărul bucuriei sale / Copacilor și pietrelor și peștilor din valuri. / Și misterul / Cînta viu, / Liniștit în apă și în păsări cîntătoare.”

² Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 383.

veacurilor precedente, viziunilor lui Blake, Poe, Emily Dickinson (la care, poate, ar trebui adăugate *Beowulf*, epopee a Evului mediu timpuriu și, la celălalt capăt al acestei istorii, Emerson și transcendentaliștii), poeții spanioli porneau de la lumea fantastică a *Viselor* lui Quevedo și de la *Capriciile* lui Goya. Dar „poeții spanioli influențați de suprarealism — Lorca, Aleixandre, Miguel Hernández, Alberti, Cernuda — și-au îmblânzit fiara subconștientului, dând libertate deplină imaginației, urmărind — însă — în același timp, să exprime, mai ordonat, un înțeles imediat. În ultimă instanță, poeții spanioli au folosit imagistica suprarealistă cu mai mult succes decât prietenii lor francezi”¹. O afirmație prea hotărâtă care nu poate fi însușită fără rezerve; dar ceea ce se poate reține e că, într-adevăr, spaniolii au dat un sens mai precis revoltei lor, au integrat mai direct poezia în contextul social, tragic, al istoriei contemporane a țării lor. Poate că, dintre toți cei menționați de autorul citatei antologii, lucrurile sînt mai puțin clare în cazul lui Vicente Aleixandre, sevillan care și-a petrecut cei mai mulți ani ai vieții la Madrid.

Evoluția sa a fost consecventă, de la primul volum, *Ámbito* (*Ținut*), publicat în 1928, pînă la *Retratos con nombre* (*Portrete cu nume*) din 1965; întreaga lui poezie a fost numită „o istorie a inimii”, titlu pe care, simbolic, îl poartă cel mai reprezentativ volum al său, *Historia del Corazón*, apărut în 1954. „Tema celor mai multe cărți ale mele, scria el cîndva, a fost — dacă expresia nu pare prea prezumțioasă — *Creația*, natura înțeleasă ca un întreg, sau (pentru a exprima mai exact lucrurile) ca o unitate; și omul a rămas contopit cu ea, un element în acest cosmos de care nu e deosebit în mod radical.”² Mai tîrziu, *Istoria inimii* a răsturnat relația și acum omul a devenit protagonistul, iar natura numai fundalul pe care se proiectează existența lui.

Experiența suprarealistă fusese asimilată din 1934, în volumul *La Destrucción o el Amor* (*Nimicirea sau dragostea*); ea se alăturase influenței preluate din vechea cultură spaniolă

¹ Willis Barnstone ș.a., *Modern European Poetry*, New York, 1966, p. 467.

² Cf. Th. Lee, *Surrealism*, New York, 1973, p. 39.

și mijlocise și cunoașterea teoriei lui Freud. Ca și Dylan Thomas, Aleixandre a început prin a dezvolta tema unității fizice a omului cu natura ; ca și Thomas, el privea nașterea și moartea ca pe două expresii ale aceleiași realități, numind moartea, într-unul din poemele lui, *Nacimiento último* — nașterea din urmă. Într-o elegie la moartea unei fete, el îi întâlnește prezența mai vie în amintire decât fusese propria ei existență, odinioară (ideea trecuse și prin poezia lui Rilke) :

*Tu generoso cuerpo, agua rugiente,
agua que cae como cascada joven
agua que es tan sencillo beber de madrugada,
cuando en las manos vivas se sienten todas las estrellas.*¹

Poezia lui e cuprinsă de un fel de spirit panteist, nu numai în înțelesul larg, filosofic, al cuvântului, dar și într-unul de esență imediată. Spiritul divin se cheamă, la Aleixandre, dragoste. Dar adevărata dragoste, adâncă și eternă, nu poate fi atinsă decât prin anularea, prin nimicirea propriei ființe și prin renașterea în sângele celui iubit, concepție în care se deslușește vechea mitologie hispanică.

Poetul se identifică, pe rînd, cu tot ceea ce reprezintă izbucnire violentă, trăire ferventă în planul fizic :

*Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento
Soy el león torturado por su propia melena,
la gacela que teme al río indiferente,
el avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.*²

Mai târziu, această sensualitate tizianescă, fierbinte, carnală, va căpăta proporții care vor permite asemănarea poeziei sale cu proza lui D. H. Lawrence. Se înțelege de la sine că

¹ „Trupul tău nobil, apă care mugește, / apă care cade asemenea unei tinere cascade, / apă care e atât de simplu s-o bei în zori, / când toate stelele pot fi simțite în mâinile vii.”

² „Sînt calul care-și aprinde coama împotriva vîntului gol, / sînt leul torturat de propria-i coamă, / gazela care se teme de rîul impasibil, / tigru înrobitor care nimicește pădurea, / micuța gînganie care strălucește în lumina zilei.”

tocmai în aceste poeme (compuse în jurul lui 1950) influența teoriei freudiste va fi mai puternică, adâncurile trăirilor instinctuale răscolite mai stăruitor.

Sînt, însă, pagini întunecate, pagini în care simbolurile visului de odinioară pălesc și numai copilăria răsare „ca un fulger între două bezne”. Aleixandre va înțelege din ce în ce mai exact rostul poetului, părăsind concepțiile potrivit cărora omul e numai „un element oarecare al Naturii, unit cu Natura”; el va proclama încrederea în destinul umanității, încheind astfel un poem cu titlul foarte semnificativ, *Poetul cîntă pentru toți*:

*Y el sol se abre sobre las frentes
Y en la cumbre, con su grandeza, están todas ya cantando.
Y es tu voz la que las expresa. Tu voz colectiva y alzada.
Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.¹*

O experiență dramatică se adăugase aceleia din poemele de tinerețe. *La Destrucción o el Amor* a fost publicat cu un an înainte de izbucnirea războiului civil; și, dacă versurile lui au un sunet dezolant, aceasta se datorește, în primul rînd, peisajului spaniol deasupra căruia plutea amenințarea agresiunii. Spania se întorcea spre „un trecut de întuneric și de sînge”. De aceea, este explicabil ca poetul să caute singura lumină „dintre cele două bezne”, în amintirile copilăriei, în care se va refugia pentru o vreme îndelungată. El își publica cel de-al doilea volum în anii represiunii franchiste, ani în care asasinatul politic fusese transformat într-un principiu fundamental. Această lungă perioadă de mizerie și de teroare și-a pus, în mod firesc, amprenta pe versurile lui Aleixandre; poetul nu a avut niciodată, însă, puterea de a-și transforma opera într-un protest politic. Biografia sa nu cuprinde (ca aceea a lui Lorca, Hernández, Alberti, poeți a căror operă

¹ „Și soarele se deschide deasupra frunților, / Și pe culme, în măreția lui, toți cîntă, / Și vocea ta e aceea care le exprimă. Vocea ta colectivă și înaltă. / Și un cer de putere, completamente existent, / Intoarce acum maiestuos întregul ecou al omului.”

va fi discutată ceva mai târziu) evenimente ce ar putea demonstra adeziunea pasionată la cauza Republicii spaniole. Și, totuși, poezia lui afirmă ideile unui umanism adânc, mărturie a unei conștiințe care s-a aplecat asupra destinului contemporanilor săi; chiar dacă poetul nu a tras întotdeauna concluziile cele mai cuprinzătoare din această observație a existenței concrete a oamenilor, nu se poate contesta că Vicente Aleixandre nu a deslușit în poezie ceea ce un comentator de talia lui Daniel-Rops descoperea în literatura de după război: „...inacceptarea fericirii, a calmului, a păcii”¹.

Oricât de stăruitor reveneau conducătorii școlii suprarealiste asupra „caracterului internațional” al mișcării, literatura și arta create sub semnul ideilor lui Breton și ale prietenilor săi mărturisesc, nu o dată, o inspirație din izvoare mai vechi ale tradițiilor naționale. Măsura în care folclorul iberic a fecundat, de pildă, versul lui Garcia Lorca va constitui subiectul unei discuții dintr-un alt capitol. Mi se par, însă, pline de interes constatările pe care le făcea unul dintre autorii unei foarte apreciate antologii de poezie modernă, în cazul literaturii grecești din secolul al XX-lea, de exemplu: „Miturile grecilor și literatura inseparabil legată de ele sînt prezente în poezia de astăzi a Greciei, căpătînd expresia unei sensibilități cu totul moderne”². În Grecia, suprarealismul nu a avut, cum se știe, dezvoltarea pe care a cunoscut-o în cultura altor țări, însă în opera multor scriitori de seamă ai literaturii eline contemporane se pot descoperi exemple de însușire a elementelor experienței suprarealiste, mai cu seamă în privința adoptării unui sistem de metafore cu surprinzătoare relații între termeni. Uneori, arbitrarul imaginilor mărturisește abordarea directă a viziunii suprarealiste; și dacă, la unii dintre marii poeți greci, precum Yannis Ritsos sau Giorgios Seferis, suprarealismul a însemnat o sugestie de tehnică imagistică, la alții el s-a manifestat ca o deplină însușire a sensurilor lăuntrice ale viziunii onirice:

¹ Daniel-Rops, *Les Années tournantes*, Paris, f.d., p. 47.

² Kimon Friar, în Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 188.

VIAȚA

Noaptea
într-o farmacie
un cal
îngenuncheat
mănîncă
scîndurile dușumelei
o fată
cu o arsură
ciudată
verde
primește primul ajutor
în vreme ce
strigoiul
deznădăjduit
plînge
într-un colț...¹

În literatura română, suprarealismul nu s-a afirmat fără dificultate. Revistele de avangardă nu l-au acceptat fără rezerve (și uneori, chiar, fără adversități); *Integral* îl declară „tardiv” (deși, ceea ce reflectă încă o dată caracterul *deschis* al avangardei românești, publica proze suprarealiste ale lui Ion Călugăru, intitulate simptomatic de autor „psihisme automate”, iar un alt colaborator încerca să demonstreze „afinitățile suprarealismului pentru arta mută”, cinematograful). Mai limpede e orientarea spre suprarealism a revistei *unu*, mai ales din preajma lui 1930. Cei mai prestigioși colaboratori ai publicației (de pildă Geo Bogza) elogiaza tema împăcării dintre acțiune și vis², „exasperarea creatoare”³ care, în termeni suprarealiști, respinge literatura. Se îndreaptă atenția scriitorilor spre „poemul reportaj”, proslăvindu-se „cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, — adevăratul poet... REPORTERUL”⁴. Realitatea co-

¹ Miltos Sahtouris.

² Articolul *Reabilitarea visului*, al lui Geo Bogza, în nr. 34/ martie 1931.

³ Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *unu*, nr. 33/februarie 1931.

⁴ *Idem*, nr. 35/mai 1931.

tidiană era, astfel, considerată ca o sursă a creației, recomandată cel puțin la fel de stăruitor ca și aceea a miraculosului oniric. Generația suprarealistă de după război a fost mai supusă doctrinei bretoniene, mai ales în textele teoretice, relativ numeroase în acei ani. Unii dintre poeții acestei generații (de pildă, Gherasim Luca) se întorc spre un ocultism la care literatura suprarealismului din occidentul Europei renunțase de mult. Era și normal ca răsunetul unor asemenea poeme, în care temele suprarealiste păreau prăfuite, să fi fost foarte restrâns. Unele poeme, însă, precum cele ale lui Gellu Naum sau Virgil Teodorescu, reprezintă nu numai date importante în biografia literară a acestor poeți, ci — mai mult decât atîta — încercări de a se deschide spre unele orizonturi noi ale poeziei, exemple ale unei disponibilități lirice care voia să pregătească apariția, și înțelegerea unor noi forme artistice.

În poezia unui M. Blecher, de exemplu, metaforele — aparent arbitrare — nu anihilează sensurile; oniricul creează relații stranii, dar inteligibile, în ultima analiză, între obiecte :

*De-ar fi să-mi lase ziua o piatră într-o cutie
Și-un fluture de aur pe geam ca un vitraliu
De-ar fi să-mi lase noaptea o mînă de cristale
Din țurțurii de febră, — din visuri o păpușă
De-ar fi să am obiecte cî-n inimă au viață
Și gânduri în mătase și amintiri în sticlă
Din vizitele tale aș vrea brățări de sînge
Colierul unui zîmbet și-inelul unei clipe.*

Mai concentrată, poezia lui Gellu Naum sugerează un ideal al revoluției, care nu rămîne la nivelul simplu al frondei nonconformiste, ci propune o viziune mai precisă, de vreme ce poetul și prietenii săi poartă „bonete frigiene”. Uneori (ca în *Alfabet acvatic*), imaginile fantastice se succed în scopul creării unei atmosfere încețoșate, în care fiecare metaforă în parte își pierde sensul, contopindu-se cu toate celelalte, într-o imagistică hieratică :

*Așteptarea cu mîinile în vis
plămîinii deasupra mărilor*

*o pasăre care aduce un cușit
Te scot goală din oglinda în flăcări.*

Personalitatea considerată azi, de unii, a fi fost cea proeminentă din întregul suprarealism românesc¹ nu s-a gândit niciodată a face literatură. Urmuz scria adevărate „dicteuri automate” într-o perioadă în care procedeul nu era încă teoretizat de vreun manifest și când, de fapt, suprarealismul însuși nu se constituise în școală literară (poetul a murit în 1923). Producțiile lui, s-a spus, au fost scrise cu dorința de a-și amuza rudele; dar e limpede că, precum în cazul lui Lewis Carroll, era nevoie de un anume tip de imaginație pentru crearea absurdului. Mai ales în proza urmuziană, efectele relațiilor arbitrare (din care nu lipsește calamburul) conduc la realizarea unui grotesc care a îngăduit apropieri îndreptățite de arta lui Jarry.

Mai mult, însă, decît la suprarealiști, automatismele verbale, aparent întîmplătoare, sînt rodul unor eforturi cerebrale (s-a vorbit și despre asemănări cu „halucinațiile lucide” ale lui Kafka) al căror scop e demonstrarea a ceea ce, mai tîrziu, s-a numit „alienarea prin limbaj”. Cuvîntul nu mai funcționează ca un element capabil să transmită un mesaj ideatic coerent; el se opune oricărei comunicări, dar, cred, nu se referă la tragismul însingurării omului într-o anume lume modernă, ci speculează, cu precădere, polisemantismul bufon. Personajele prozelor lui Urmuz (adevărate „anti-romane”, cum au fost pe drept numite, prin comparație cu o formulă mult mai recentă) se comportă ca niște obiecte straniu însuflețite, nefăcînd, astfel, în sens invers, procesul de confundare dintre ființe și lucruri din opera lui Lewis Carroll. Eugen Ionescu îl caracteriza astfel pe cel care, incontestabil, este unul dintre precursorii săi: „Oricum, Urmuz este un înaintaș al revoltei literare universale, unul dintre cei care au prorocit dislocarea formelor sociale, ale gândirii și limbajului

¹ În ultimii ani, au fost redactate, mai ales în Statele Unite și în Canada, lucrări de literatură comparată care îl menționează pe Urmuz printre cei care au înrîurit viziunea lui Eugen Ionescu.

care se dezagregă astăzi, sub privirile noastre, absurde ca eroii autorului nostru"¹.

Unica lui producție poetică, falsă fabulă *Cronicari*, este o alăturare de fraze care plutesc într-un desăvârșit nonsens, nu lipsit de umor :

*Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Făcea un carambolaj
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu !”
Striga el atunci mereu —
„Nu mai trage de urechi
Ale tale ghetе vechi”.
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză
Și exclamă : „Sarașoff,
Servește-te de cartof !”*

MORALA

Pelicanul sau baba :

* * *

S-a observat, într-o analiză cunoscută a originilor supra-realismului², că violența negației era echivalentă (mai ales la dadaști, dar constatarea se referea, într-o largă măsură, și la literatura suprarealistă), nu numai cu afirmarea unui spirit antisocial, ci și cu o certă *dezumanizare*. „Dezumanizare ? Da, desigur ! De vreme ce libertatea se află în afara elementului uman, divinitatea trebuia să devină sinonimă cu *dezumani-*

¹ Din introducerea lui Eugen Ionescu la tălmăcirile din *Ismail și Turnavitu* și *După furtună*, publicate în „Les Lettres nouvelles”, ian.-febr. 1965.

² Anna Balakian, *op. cit.*

zarea, și, mai mult, să fie identificată cu «antiumanul»¹. Omul e înlocuit printr-o imagine ridiculă, pictura îl reduce la un obiect mecanic, neînsuflețit (exemplul pe care îl dă Anna Balakian e cel al *Nudului coborînd o scară*, faimosul tablou al lui Marcel Duchamp care, însă, aparține, în egală măsură, influenței futuriste). Bineînțeles, această înțelegere a raporturilor omului cu lumea înconjurătoare nu poate fi limitată la literatura și la arta celor două curente postbelice; Anna Balakian, însăși, pomenea numele lui Lautréamont și al lui Rimbaud ca pe acelea ale unor poeți care „au încercat să submineze... armonia fericirii”² și îl cita pe Nathanaël, eroul lui Gide din *Les nourritures terrestres* (publicat înaintea manifestului de la Zürich), care spunea: „Nimic nu este mai primejdios decît familia ta, camera ta, trecutul tău”³.

A pune, însă, exclusiv pe seama unor tradiții literare revolta dadaismului și a suprarealismului, mi se pare a constitui o exagerare inacceptabilă. Din poezia lui Rimbaud, de pildă, valorificînd — firește — alte dimensiuni lăuntrice ale ei, descinde și lirica lui Claudel, care, dincolo de trăsăturile ei mistice, constituie o laudă a valorilor umane. Curente literare și artistice ale secolului al XX-lea nu pot fi despărțite de o atmosferă socială specifică în contact cu care s-a declanșat revolta scriitorilor, a pictorilor, a esteticienilor. Așa cum s-a subliniat adesea, această „insurecție intelectuală” viza nu numai formele tradiționale ale creației literare și artistice; indiferent de modalitățile adoptate, de rezultatele obținute, ea se îndrepta mai cu seamă împotriva unui mod de viață impus de o burghezie conservatoare și pragmatică, adversară a efortului spiritual.

Dar atitudinea antiburgheză a suprarealismului n-a avut consecințe importante în plan social. Iar scriitorii de mai târziu n-au recunoscut în „revolta” grupului parizian decît o frondă îndreptată împotriva stilului literar tradițional. Confruntată de evenimentele grave din deceniul al 4-lea, de atmosfera care

¹ Anna Balakian, *op. cit.*, p. 132.

² *Idem*, p. 133.

³ Cf. *idem*, pp. 133—134.

prevestea războiul, de agresiunea fascistă, insurecția supra-realistă n-a avut puterea să le opună un ideal umanist formulat cu fermitate. Era firesc ca, încă din anii 1932—33, curentul să se destrame treptat și, în preajma izbucnirii războiului, să nu ofere decât „ imaginea tristă a dezorientării, a suferinței zadarnice și — paradoxal — a unui fatalism paralizant”.¹

După război, încercările de a-l reînvia s-au dovedit zadarnice. Li se opunea poezia unei generații care respingea „experiența interioară”, pentru că experiența istoriei fusese atât de zguduitoare și cuprinsese un avertisment atât de dramatic împotriva detașării de istorie. Unii dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai mișcării, Eluard, Aragon, cehul Vitězslav Nezval, polonezul Julian Tuwim, se vor orienta, decis, spre orizonturi mai largi ale poeziei și vor adera la un crez cu semnificații clar umaniste. Ecourile suprarealismului, mai fertile în pictură, se vor reverbera numai în domeniul formei poetice, unde cultul imaginii dăduse, în îndelungi șlefuiiri artistice, sugestii numeroase metaforei moderne.

¹ Alfred Sauvy, *Sociologie du Surréalisme*, în volumul antologic *Le Surréalisme* (îngrijit de Ferdinand Alquié) Paris, 1968, p. 498.

DEZAMĂGIRILE ȘI REVOLTA UNEI GENERAȚII

„Expresionismul — această artă care e un strigăt”¹, iată o definiție care, în formularea ei metaforică, surprinde una dintre caracteristicile fundamentale ale unei întregi orientări estetice. A defini expresionismul (așa cum încă se mai face) printr-o reacție împotriva artei impresioniste, înseamnă a limita în mod forțat atitudinea polemică a unui curent la o simplă dispută în câmpul creației. „Se poate vorbi — ne întrebam cu un alt prilej — de un curent constituit, unic?” Și, dacă da, care era atunci estetica acceptată de artiștii acestui curent? Dacă ne declarăm de acord cu Waldemar George (și cu alți exegeți ai mișcării), după care „expresionismul este o constantă” manifestându-se „în arta preistorică, în artele arhaice, în arta antică târzie, în arta medievală și în secolul al XVII-lea”², avem — totuși, dreptul să ne întrebăm de ce unele grupări artistice sau chiar numeroși pictori independenți au exprimat cu atîta hotărîre principiile unei arte de o asemenea tensiune a sentimentului tocmai la răsăritul celor două veacuri. El, însă, s-a constituit, așa cum observa cu finețe Giulio Carlo Argan, „cînd intelectualii germani au crezut în destinul european al culturii lor; și a murit în momentul în care s-a născut mitul superiorității rasei germane”³.

Herbert Read avea dreptate să releve „ambiguitatea termenului” („ceea ce se întîmplă — constata el — cu toate cu-

¹ Michel Ragon, în *Jardin des Arts*, nr. 123/febr., 1965, p. 3.

² Waldemar George, *La Peinture expressioniste*, Paris, 1960, p. 6.

³ G. C. Argan, *Studi e note*, Milano, 1955, p. 245.

vintele folosite pentru a defini fazele istorice ale artei¹); el se ralia punctului de vedere după care arta și poezia, dramaturgia și proza, filmul și dansul create dintr-o perspectivă expresionistă sînt cele care oferă o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice, a unei necesități interioare. O tensiune generată de emoție, de senzații extrem de puternice, de învolburări sufletești care devin de neîndurat și care caută, exteriorizîndu-se, să-și regăsească echilibrul.

Personal, înclin să dau dreptate celor care, asemenea criticului german Georg Schmidt, consideră că expresionismul este una dintre formele specifice în care „se revelau problemele și întrebările ce frământau Europa la răsăpîntia veacurilor XIX și XX”². Aceasta a dus, poate, și la redescoperirea universului de spaime, a lumii de teroare care fremătase în creația unor artiști de odinioară, proclamați acum înaintași, artiști solicitați să răspundă, în vremea lor, unor probleme asemănătoare aceloră ce-i tulburau pe artiștii și pe poeții Germaniei wilhelmiene. Pentru că mai ales în Germania modele izolate ale trecutului au fost înțelese, preluate și prezentate, mai tîrziu, ca opere *expresioniste*.

Fără să subscrie la un manifest artistic comun, debutînd la intervale mari de timp, artiștii și poeții expresioniști alcătuiesc nu atît un *curent* ci o *generație*, în sensul pe care Thibaudet îl atribuia cuvîntului. Așa cum constata George Călinescu, „problemele lor (ale artiștilor, *n.n.*) se nasc cu ei, sînt determinate în chip fatal. O generație reprezintă o esență desfășurîndu-se în forma vieții”³.

Victoria de la 1871 nu adusese Germaniei liniștea proslăvită de poeții falselor elanuri eroice din școala lui Emanuel Geibel. Ea determinase, dimpotrivă, o creștere a puterii coaliției dintre burghezia industrială și cea agrară, ai cărei reprezentanți, ofițerii armatei bismarckiene, deveniseră de o aroganță greu de suportat. Cine citește, de pildă, *Supusul* lui Heinrich Mann sau sonetul *Profesorii* al lui Georg Heym își dă seama cît de despotice acționau principiile militarismului

¹ Herbert Read, *The Meaning of Art*, Londra, 1964, p. 163.

² Georg Schmidt, *Klee*, Frankfurt a. Main, 1946, p. 3.

³ G. Călinescu, *Problema generației*, în *Scriitorii străini*, București, 1967, p. 801.

în viața cotidiană a micului burghez german. La rîndul lor, schimbările introduse de îndeșul de tîrzie revoluție industrială, dramaticul exod al țăranilor plecați la oraș dădeau naștere unor probleme complicate care, cu mai multe decenii în urmă, frământaseră și conștiința intelectualilor francezi sau englezi.

Poeții germani, chiar dacă, precum Arno Holz, lăudaseră cîndva izbînzile tehnicii, „aburii locomotivei și sîrmele de telegraf”¹, evoluau acum spre o lirică depresivă. Pesimismul literaturii de la sfîrșitul secolului, influențată deopotrivă de Baudelaire, de Poe, de simboțiștii francezi și belgieni, de rafinamentul dezabuzat al lui Oscar Wilde, dar și de mitologia wagneriană și de nihilismul nietzschean, a creat un climat artistic cu totul specific. Disperarea sfîrșietoare, teroarea sufletească se accentuează tot mai mult într-o poezie care cultiva credința că întreaga civilizație mașinistă, adusă de burghezie, înseamnă o moarte lentă, implacabilă.

Mulți dintre poeții și artiștii acestei generații împărtășeau, desigur, ideile lui Georg Heym, cel care scria : „Nici în 1870 n-ar fi putut fi mai rău. E mereu la fel, atît de plictisitor, plictisitor, plictisitor... De mă întreb pentru ce am trăit pînă acum, nu pot răspunde”². Și care înfățișa această imagine a orașului modern, bîntuit de spirite rele :

*Einer steht auf. Deim weissen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor. Die Nacht,
Die sich wie Blei vom finstern Himmel senkt,
Drückt tief die Häuser in des Dunkels Schacht.*

*Der Städte Schultern knacken. Und es birst
Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt.
Breitbeinig sitzen sie auf seinem First
Und schrein wie Katzen auf zum Firmament,*

*In einer Stube voll von Finsternissen
Schreit eine Wöchnerin in ihren Wehn.*

¹ Petre Stoica, studiul introductiv la antologia : Poezia germană modernă, București, 1967, p. V.

² Cf. *idem*, p. XXII.

*Ihr starker Leib ragt riesig aus den Kissen.
Um den herum die grossen Teufel stehn.*¹

În general, versurile poezilor din acei ani vor cuprinde o lume bântuită de spaime, viziuni de coșmar se vor învîrteji pretutindeni, străzile orașelor se vor transforma în adevărate bolgii dantești, colcăind de trupuri schilave; rațiunea se va întuneca, gândurile se vor închirici, arse de chinuri, devenind neputincioase, nu vor izbuti să mai deslușească adevăratul sens și cauza imensei tragedii morale pe care o trăia Germania.

Orașul este Infernul însuși: artiștii îi menesc pieirea. Nietzsche, de pildă, voia să asiste la incendiul care-l va mistui. Civilizația însemna moarte, renașterea nu putea fi dăruită decît de victoria universului emotiv al creatorilor de artă. Un univers copleșit de sentimentul marilor destrămări, de presentimentul prăbușirii. Ceea ce, însă, nu va însemna întotdeauna recunoaștere a zădărniciiei existenței. Un sociolog, analizînd manifestările „individualismului artistic” modern, remarcă: „Spiritul negării este un fruct al unei vieți netrăite”². Observație, fără îndoială, valabilă nu numai în cazul expresionismului. În măsura în care expansivitatea, dorința de viață erau retezate de o lume indiferentă la sentimente, atentă la ceea ce Georg Trakl numea „rîsul aurului”, aspirația la fericire se prăbușea într-o deznădejde adîncă; înțîlnind pretutindeni „tabu”-uri sociale, artistul acelei vremi voia să le sfărîme, negativismul acesta tragic fiind singura posibilitate de a atinge unele zone în care poezii și artiștii puteau întîlni împlinirea unor vise ale lor.

„Întoarcerea la sursă”, apropierea de sensibilitatea popoarelor care trăiau departe de civilizația tehnică, exaltarea subiectivismului și a spiritualismului se traduceau și printr-o

¹ „Cineva stă în picioare. În fața lunii albe el agață / O mască neagră. Noaptea, / care cade ca plumbul din cerul întunecat, / Scufundă casele în puțul de mină. // Umerii orașului pocnesc. Și izbucnește / Un acoperiș zvîrlind foc roșu. / Ei stau cu picioarele depărtate pe creasta lui / Și țipă spre firmament, ca niște pisici. // Într-o cameră plină de umbre întunecate. / Strigă o femeie în durerile facerii. / Trupul ei puternic se înalță uriaș dintre perne, / Și diavolul cel mare-i stă în preajmă.”

² Erich Fromm, *Escape from Freedom*, New York, 1941, p. 208.

reacție violentă împotriva raționalismului. E o atitudine foarte asemănătoare aceleia pe care o avuseseră, cu un secol și mai bine în urmă, preromantismul și romantismul, exaltând supremația sensibilității, a unei sensibilități obosite de excesul de luciditate luministă. Extazul romantic, capabil să cuprindă, într-o învolburată viziune, spațiile cosmice și universul lăuntric al artistului, poate fi regăsit într-o expresie nouă, într-o lume, încă și mai tragică, la răscrucea veacurilor XIX și XX. Dar nicăieri, poate, mai mult decât în Germania, apăsată de povara unui conservatorism filistin, această tragedie nu a căpătat accente mai acute.

Pictura și literatura vor înfățișa, aici, imaginea însăși a binelui păstrată numai în visele arse de febre, rău prevestitoare. Visul nu este ceea ce va fi pentru suprarealiști, o sursă a „imaginilor iraționalității concrete... a imaginilor care, în mod provizoriu, nu sînt nici explicabile, nici reductibile prin sistemul intuiției logice sau prin mecanismele raționale”¹. Expresioniștii nu vor găsi nici în lumea visului refugiul dintr-o realitate în care dragostea e prihănită, viața mînjită de păcat din prima ei clipă. Deznădejdea, singurătatea, mizeria morală, noaptea, toamna care despoaie crengile sînt temele cele mai obișnuite ale poeziei expresioniste, apropiind-o, astfel, semnificativ, de tradiția romantică.

În afara intuiționismului bergsonian, a influenței exercitate de dramaturgia lui Ibsen și a lui Strindberg, de pictura norvegianului Edvard Munch (ei înșiși un produs al decepționismului scandinav), o importanță cu totul particulară pentru evoluția expresionismului a avut-o cartea filozofului Wilhelm Worringer, *Abstracțiune și empathie*², apărută în 1907. Cuvîntul *empathie* are două înțelesuri: cel dintîi desemnează proiecția imaginară a unei stări subiective — indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaștere — asupra unui obiect, astfel încît acesta să pară îmbibat cu sentimentul creatorului³. Celălalt sens definește capaci-

¹ Salvador Dali, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, 1935, p. 12.

² Termenul *empathie* traduce aici germanul *Einfihlung*, asupra corespondentului căruia în alte limbi s-au purtat îndelungate discuții.

³ Se poate observa asemănarea cu funcția *epiphaniei*, așa cum o preconiza Joyce.

tatea de a participa la sentimentele, la efortul de voință și de cunoaștere ale altei persoane, uneori chiar la mișcările sale fizice, astfel încât individul înzestrat cu această capacitate „empathică” să adopte — fără voie — atitudini identice cu acelea ale modelului.

Expresionismul este una dintre primele mișcări culturale ale secolului nostru care dezvoltă — în pofida extremei variații a expresiilor individuale (firească pentru un curent care acorda atîta importanță trăirilor lirice ale fiecărui creator în parte) — arta și literatura ca pe două modalități ce pot deopotrivă să cuprindă o realitate complexă. „Modernitatea curentului stă, mai ales, în conștiința crizei pe care o trăia civilizația burgheză”¹. Unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai acestei direcții a fost austriacul *Georg Trakl*, mort foarte timpuriu, la 27 de ani, în 1914. Și, precum pictura expresionistă a contemporanilor săi asimila tradiții ale artei germane încă din secolul al XVI-lea, poezia sa mărturisea frecventarea unor modele aparținînd literaturii romantice, în primul rînd *Lenau* și *Hölderlin*. (De cel dintîi îl apropia și destinul tragic, și hipersensibilitatea maladivă.)

Trakl a fost un cititor asiduu al filosofiei lui *Nietzsche* și a lui *Kierkegaard*. Lumea, cu marile ei crize, cu războaiele pustiitoare, se regăsea numai în reflectarea ei tragică în conștiința poetului; de aceea s-a putut spune despre el că „a fost un prizonier al propriei imaginații, al unei sensibilități maladive, a unei morbidități care i-a făcut accesul spre lumea din afară extrem de dificil”². La 32 de ani, *Aleksandr Blok* scria versuri în care își accepta destinul, declarînd că nu va încerca niciodată să și-l schimbe, că fericirea este o inutilitate, un vis imposibil a fi împlinit. Poate că și *Trakl* nutrea aceleași gânduri ce proveneau dintr-un fatalism amar; dar niciodată el nu ar fi recunoscut inutilitatea fericirii; uneori, în zile de toamnă, zborul păsărilor îi apărea ca un marș al pelerinilor spre o lume, totuși, paradisiacă, o lume care trebuia să existe undeva și să-l aștepte.

¹ Bernard S. Myers, *The German Expressionists, a Generation in Revolt*, New York, f.d., p. 271.

² *Ibidem*.

S-a contestat uneori apartenența lui Trakl la poezia expresionistă, sub cuvânt că — în vreme ce aceasta cultiva izbucnirile violente ale senzațiilor — versul poetului austriac — s-a spus — era mai curînd expresia unor întunecate melancolii. Se neglijează, însă, într-o asemenea încercare de separare a lui Trakl de curentul cu care poezia lui a fost contemporană, înfățișarea complexă a creației expresioniste care îngăduie, de pildă, încadrarea în limitele aceleiași mișcări și a creației vehement polemice a unor pictori cu personalitate atît de diferită precum aceea a muraliștilor mexicani, și a liricului Müller sau al lui Rohlf, și a tragicului Kubin... Poate că Trakl se apropie, într-o măsură, de morbiditatea sfîșietoare a acestui din urmă pictor, cu o biografie atît de dramatică. O paralelă încă și mai precisă se poate trasa între peisajele autumnale ale lui Trakl și tendința de spiritualizare a naturii, de a desluși în manifestările ei un reflex al absolutului, al cosmicului, așa cum o înțelegeau pictorii din grupul münchenez „Călărețul albastru”. Mai mult decît atîta : și în poezia lui Trakl, și în pictura contemporanilor săi din München, simbolurile sînt prezentate în mod brutal ; ca și pictorii de la „Călărețul albastru”. Trakl insistă asupra faptelor, analizîndu-le mai degrabă decît să le sugereze. Și pentru el, și pentru pictorii münchenezi, Van Gogh era un înaintaș pe care îl stimau foarte mult. Din viziunea lui, din înfățișările unei lumi bîntuite de mari furtuni, descindeau, în bună măsură, arta expresionismului pictural și poezia lui Trakl. Nu sînt lipsite, dealtminteri, de semnificație versuri ca acestea pe care Trakl le dedica *Florii soarelui*, floarea atît de dragă marelui olandez, floarea care se întoarce veșnic spre lumină :

*Im roten Laubwerk voll Gitarren
Der Mädchen gelbe Haare wehen
Am zam, wo Sonnenblumen stehen.
Durch Wolken fährt ein goldner Karren.¹*

¹ „În frunzișul roșu plin de chitare. / Părul galben al fetei flutură / Lîngă gard, unde stă floarea-soarelui. / Prin nori merge o roabă de aur.”

Întunericul care copleșește poezia lui Trakl nu este, în nici un caz, o simplă manieră literară; el provine dintr-o existență chinuită, dintr-o suferință intensă care l-a cuprins încă din primii ani ai copilăriei. Poezia lui înfățișează un peisaj sufletesc dintre cele mai caracteristice. „Oricine își poate da seama — scria Rilke despre poemul *Sebastian im Traum* (*Sebastian în vis*) — că toate circumstanțele care guvernează muzica aceasta ce urcă și coboară fără conținere, sînt individuale și irepetabile... Chiar și un spectator mai apropiat deslușește privirea lăuntrică a poetului ca printr-o fereastră; dar are impresia că stă în fața unei ferestre închise. Pentru că experiența lui Trakl este asemenea unei reflectări într-o sticlă: ea umple întreaga lui încăpere lăuntrică, inaccesibilă ca o încăpere văzută într-o oglindă”¹.

Rilke primise poemele lui Trakl pe cînd se afla la Paris. Mai tîrziu, în 1915, neștiind nimic despre autorul acestor versuri, a voit să afle măcar cîteva amănunte din viața lui Trakl. Pentru că, deși socotea că subiectivitatea simbolurilor reprezintă o condiție necesară a poeziei, el nu respingea ideea că „un punct de reper este necesar, în cazul multor versuri, pentru a fi confirmat, cînd și cînd, de lectura mea bazată pe intuiție”. Aceste „puncte de reper” erau puse la îndemîna de faptele biografiei lui Trakl.

Viața poetului fusese scurtă și nefericită. În cele mai frumoase poeme ale sale, totuși, el își distila existența, tristă, întunecată, „într-o licoare de o desăvîrșită limpezime”. Avea incomparabila capacitate de a exprima totalitatea unei viziuni poetice în doar cîteva versuri. S-a spus, de pildă, despre un sonet din tinerețe, *Traum des Bösen* (*Visul celui rău*) că ar fi unul dintre aceste poeme care ilustrează o întreagă concepție poetică, o viziune umană:

*Verhallend eines Sterbeglöckchens Klänge —
Ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern
Die Wang' an Sternen, die im Fenster flimmern.
Am Strome blitzen Segel, Masten, Stränge.*

¹ Cf. Alfred Schwartz, *Trakl*, Berlin, 1970, p. 13.

*Ein Mönch, ein schwangres Weib dort in Gedränge.
Gitarren klimpern, rote Kittel schimmern.
Kastanien schwül in goldnem Glanz verkümmern;
Schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepränge.*

*Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen.
Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster;
Am Abend regt auf Inseln sich Geflüster.*

*Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen
Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.
Im Park erblicken zitternd sich Geschwister.¹*

Îndrăgostitul care veghează în odaia întunecată este poetul însuși ; veghea înseamnă, de fapt, cufundarea în vis. Prin fața sa trece o procesiune de simboluri, simboluri ale puterilor răului, amintiri care vin din copilăria lui Trakl. Salzburgerul natal, deslușindu-se în după-amiaza târzie, șoaptele amurgului, aparițiile amenințătoare preced aluzia la incestul care constituia, de fapt, apăsătoarea taină a vieții poetului.

Trakl s-a socotit întotdeauna a fi „un poet blestemat“. Cei dintâi ani ai vieții nu păreau să prevestească tragedia de mai târziu ; părinții săi, negustori bogați, i-au asigurat o educație îngrijită și Georg a avut prilejul să cunoască foarte de timpuriu poezia franceză, de pildă. Dar, curînd, sensibilitatea maladivă a tînarului Trakl a ieșit la iveală și dozele de cloroform pe care și le administra nu au făcut decît să-i agraveze crizele depresive. De la influența versurilor autumnale ale lui Lenau, poezia lui Trakl a evoluat, în jurul lui 1910, spre exemplul lui Baudelaire, Verlaine și al lui Rimbaud din *Le bateau ivre*. Un poem intitulat *Menschliches*

¹ „Așa cum se stinge un clopot de moarte. / Un îndrăgostit veghează în negre odăi / Cu fața întoarsă spre stelele care lucesc în fereastră. / Pe rîu fulgeră pînze, catarge și funii. // Un călugăr, o femeie însărcinată în mulțime. / Chitare zdrăngăne, veșminte roșii licăresc. / Castani lîncezesc fierbinți în strălucirea de aur ; / Splendoarea melancolică a bisericilor devine neagră. // Din măștile pale privește spiritul răului. / O piață se osîndește îngrozitoare, întristătoare ; / Spre seară șoapte se înalță din insule. // Al zborului păsărilor tulbure înțeles îl deslușește / Lepă, care putrezește probabil în noapte. / Surorile se privesc, tremurînd, în parc.“

Elend (Mizeria umană) — care, mai târziu va fi cunoscut sub un titlu nou, *Menschliche Trauer* (Durerea omenească) — înfățișează o scenă a promiscuității suburbiilor, în care se simte înrîurirea lui Baudelaire. Dar Trakl nu avea forța de auto-dramatizare a autorului *Florilor răului*; el rămânea prezent în simbolurile poetice pe care le crea, dar era evident că eroii versurilor sale erau mai curînd ceilalți oameni, decît el însuși :

*Im Hasel spielen Mädchen blass und blind,
Wie Liebende die sich in Schlaf umschlingen.
Vielleicht, dass um ein Aas dort Fliegen singen,
Vielleicht auch weint im Mutterschoß ein Kind.*

*Aus Händen sinken Aestern blau und rot,
Des Jünglings Mund entgleitet fremd und weise;
Und Lieder flattern angstverwirrt und leise;
Durch Fieberschwärze weht ein Duft von Brot.¹*

Figurile feminine au ceva din delicatețea maladivă a picturilor lui Marie Laurencin; florile de toamnă (ochiul-boului) care le cad din mîini, gura „ciudată și înțeleaptă“ a băietandruului care fură un sărut vinovat, toate creează o atmosferă stranie, menită să accentueze tensiunea din cel de-al treilea vers, care figurează o alegorie a corupției și a mizeriei morale. Și, pentru a contrabalansa imaginea aceasta a unei senzualități febrile, Trakl evocă, în cel din urmă vers, mireasma curată a pîinii proaspete (care revine și în alte poeme ale sale) ca pe un simbol al binelui și al generozității. Dar chiar și aceste puține elemente ale frumuseții simple și bune sînt percepute în febra aprinsă a unui vis rău. Poate că pruncul nu plînge în poala mamei, ci în pîntecele ei (*Schoß* avînd ambele înțelesuri), ceea ce sugerează că „su-

¹ „În aluni se joacă fete pale și oarbe / Asemenea îndrăgostiților care se îmbrățișează în somn. / Pesemne în jurul unui stîrv cîntă muștele, / Pesemne un copil țipă în poala mamei. // Din mîini cad ochiul-boului albastre și roșii, / Gura băiatului lunecă, ciudată și înțeleaptă; / Și pleoapele se zbat, îndurerate și tulburate; / Prin întunericul febrei trece o mireasmă de pîine.“

ferința umană" începe încă dinaintea venirii omului pe lume. Simbolurile care cresc din coșmarurile lui Trakl sînt învăluite într-o milă cutremurătoare pentru întreaga omenire și într-un presentiment (care se va accentua în poemele ultimilor ani) că nefericirea poetului e o parte a unei întregi catastrofe a umanității. O viziune apocaliptică, aproape la fel de amenințătoare ca aceea din poemele de început ale lui Aleksandr Blok, ca a picturii lui Nolde.

Din ciclul poemelor din Salzburg, cel care a fost cel mai adesea menționat ca o operă semnificativă pentru sentimentele lui Trakl din acea vreme, este *Der Herbst des Einsamen* (Toamna unui solitar), un peisaj de toamnă mai apropiat de spiritul lui Lenau decît de acela al lui Baudelaire. Un poem care, în ritmul său solemn, ar vrea să sugereze că în deznădejdele lui Trakl se întrezărește nădejdea salvării „spiritului vinovat al omului” :

*Der dunkle Herbst kehrt ein voll Frucht und Fülle,
Vergilbte Glanz von schönen Sommertagen.
Ein reines Blau tritt aus verfallner Hülle :
Der Flug der Vögel töt von alten Sagen.
Gekeltert ist der Wein, die milde Stille
Erfüllt von leisen Antwort dunkler Fragen.¹*

Dar Trakl nu putea auzi „răspunsurile șoptite” la „întunecatele întrebări”. Scurtele perioade de calm, în care izbutea să se împace cu munca dezagreabilă dintr-o drogherie vieneză, alternau cu altele de cruntă depresiune, cînd dispărea cu totul și prietenii îl căutau zadarnic, zile și săptămîni în șir. În cele din urmă s-a stabilit la Mühlau, în Tirol, nu departe de Innsbruck. Acum, ecourile poeziei lui Hölderlin (prezente și înainte în versurile lui Trakl) au devenit evidente. Unii comentatori pun aceasta pe seama schimbării peisajului, a vecinătății munților mai aspri și mai nepriete-

¹ „Toamna întunecată se-ntoarce plină de fructe și de belșug, / De strălucirea îngălbenită a frumoaselor zile de vară, / Un albastru curat pornește din coaja ei putrezită : / Zborul păsărilor sună din vechi legende. / Vinul e stors, liniștea blajină / Umplută cu răspunsuri șoptite întrebărilor întunecate.”

noși decît priveliștile vieneze ; alții cred că apropierea de maestrul romantic era rezultatul unui presentiment grav, al aceluia că sfîrșitul le va fi asemănător. Nu cred că explicația unei reacții similare a celor doi poeți față de pragmatismul agresiv, de tirania unor principii rigide, stă exclusiv în „identitatea problemelor fundamentale ale celor două epoci”¹. Oricum, raporturile sensibilității expresioniste cu mișcarea romantică a secolului trecut capătă, în această împrejurare, un contur mai precis. Sunetul h lderlinian al versurilor lui Trakl e, în primul r nd, o consecință firească a transmiterii unor influențe literare, evidente în întreaga istorie a expresionismului german.

*Und es leuchtet ein L mpchen, das Gute, in seinem Herzen
Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein
Von Gottes H nden, und es schaut aus n chtigen Augen
Stille dich der Bruder ein...²*

Modelul este, evident, *Brot und Wein* al lui H lderlin. Nu mult după aceea, influenței lui H lderlin i se vor adăuga acelea ale unui existențialism (provenit, probabil, din Kierkegaard) și o enigmatică mistică de ob rșie creștină. Toate acestea erau menite să exprime spaima față de civilizația modernă, la care —  n cazul lui Trakl — se adăuga, poate, și conștiința apropierii războiului. Și, pe deasupra, nu trebuie omisă hipersensibilitatea, frica de hoala necruțătoare care îl cuprinsese, treptat. Salvarea nu venea de la amintirea copilăriei, ca la Lenau ; ci de la evadarea într-o lume imaginară, a cărei imagini sînt concentrate, de exemplu, într-un poem scurt, *Ruh und Schweigen* (Odihnă și tăcere) :

*Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In h renem Netz den Mond aus frierenden Weiber.*

¹ Vezi Th. Thompson, *Life and Death in Modern European Poetry*, New York, 1974, p. 39.

² „Str luc ște o lampă a bunătății, în inima lui / și pacea dejunului ; s nt sfințite p inea și vinul / de m inile lui Dumnezeu și te privește prin ochii nopții, / Liniștit, un frate...”

*In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wange an seine Sterne
gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.*

*Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
Denkt die nahe Stille Vergessnes, erloschene Engel.*

*Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
Ein strahlender Jüngling
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwasung.¹*

Un vis în care zborul păsărilor, amintirea lucrurilor uitate se tulbură în ultimul vers unde sora poetului se ivește însoțită de atributele unei toamne mai puțin calme decât aceea din *Herbst des Einsamen*. Poemele *Helian* și *Sebastian im Traum*, scrise în perioada imediat următoare, sînt clădite din același material iluzoriu, în care sînt țesute aluzii — re-luate de la un poem la altul —, secrete niciodată dezlegate, simboluri nedeslușite, cuvinte amenințătoare ce întrerup, brusc, muzica stranie a întregului vis.

Cînd a izbucnit războiul, Trakl a fost trimis pe frontul galițian. În ajunul unei bătălii sîngeroase, el va compune ultimul său poem, *Grodek*, supremă împlinire a acestui vis de spaimă întunecat și mai mult de război. Criza de care poetul se temuse atîta, izbucnirea ucigașă a războiului, crima legiferată infestaseră întreaga lume :

*Umfährt die Nacht
Sterbende Krieger, die Wilde. Klage*

¹ „Ciobanii au înmormîntat soarele într-o pădure pustie. / Un pescar a scos, / Într-un năvod țesut din fire de păr, luna din iazul rece ca gheața. // În cristalul albastru / Locuiește omul cel palid, cu obrazul sprijinit de stele; / Sau își înclină capul în somnul purpuriu. // Dar zborul negru al păsărilor mișcă încă / Pe privitor, sfînta (relicvă) a florilor albastre, / Liniștea din preajmă se gîndește la ceea ce e uitat, îngeri pierduți. // Din nou se întunecă fruntea cu stîncă luminată de lună; / Un tînăr strălucitor / Pare sora (așa cum se vede) în toamnă și în neagra putreziciune.“

*Ihrer zerbrochenen Mündel,
 Doche stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
 Das vergossene Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Strassen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden
 Hain,
 Zu grüssen die Geister der Helden, dir blutenden Häupter.¹*

Deși poemul pare a întrezări salvarea umanității din tragica încercare a războiului și, la sfârșit, privește spre o altă generație, a nepoților celor morți pe front, generație destinată unei alte existențe, soluția rămîne o simplă iluzie, atîta vreme cît e însoțită de imaginea unei fete care, în spiritul vechii mitologii războinice (însușită în chip paradoxal de Trakl), primește în Walhalla sufletele celor morți.

Poemul a fost scris în zilele în care Trakl primise însărcinarea de a lucra într-un spital din spatele primei linii. Însălmîntat de suferința pe care n-o putea alina în nici un fel (lipseau pansamente, medicamente, anestezice, instrumente medicale), poetul a avut o nouă criză depresivă. Evacuat la Cracovia, s-a otrăvit, murind după o agonie lungă și chinuitoare. Avea 27 de ani.

Versurile sale sînt o mărturie halucinantă a unui temperament poetic de o acută sensibilitate, al cărui refugiu în vis s-a dovedit întru totul inoperant. Pentru că visul însuși era agitat de viziuni înspălmîntătoare. Domeniul inspirației sale nu e foarte cuprinzător; dar el e înfățișat cu o asemenea dureroasă intensitate a trăirii poetice, încît substituie visului o realitate de o precizie de coșmar. Expresionismul (cu a cărui viziune s-a spus uneori că poezia lui Trakl prezintă prea puține asemănări) se întemeia, totuși, pe aceeași

¹ „Noaptea încercuiește / Războinici muribunzi, sălbaticile jeluiri / Ale gurilor lor sfărîmate. / Dar liniștit se adună în lemnul de salcie / Roșii grămezi de nori, în care se află un Dumnezeu mînios, / Sîngele uitat, răcit de lună; / Toate drumurile duc la neagra corupție. / Sub crengile de aur ale nopților și stelelor, / Umbra surorii se leagănă prin pădurea tăcută, / Pentru a saluta spiritele eroilor și capetele lor însîngerate.”

proiectare în afară, pînă la dimensiunile realității, a universului lăuntric.

Prin Trakl, protestul împotriva conformismului literar a dobîndit un patetism atroce, care — într-un mod sau altul — va reprezenta atitudinea estetică și morală a multora dintre colegii săi de generație. „Rebeliunea expresionistă“, cum a fost numită adesea, s-a îndreptat nu numai împotriva rutinei academiste și a turnurilor de fildeș ridicate, în preajma primului război mondial, aproape pretutindeni pe teritoriul Europei, ținta atacului său era, de fapt, însăși lumea socială care determinase apariția noilor suferințe ale omenirii. Vioolența polemicii cu această lume se reliefează și mai precis, dacă se compară cu formele de nonconformism adoptate de Rilke, autoexilat la Paris, sau de Stefan George, trăind în deplină izolare și cultivînd o poezie a unui ideal intangibil de frumusețe și de perfecțiune.

Expresionismul, afirmîndu-se în anii în care amenințarea războiului era iminentă, a continuat să influențeze arta și literatura germană și în deceniile următoare. Prigonit de regimul hitlerist, el nu și-a împlinit pînă la capăt programul estetic ; dar ecourile sale (mai ales în pictura mondială), interceptate în chipuri diferite, vor continua să influențeze creația din alte țări. În Germania, unii dintre cei mai valoroși reprezentanți ai săi au murit foarte tineri. Cînd, în 1920, a fost publicată cea mai de seamă antologie a poeziei expresioniste, *Menschheitsdämmerung* (*Amurgul umanității*), doi dintre cei mai importanți reprezentanți ai acestei școli, în afară de Trakl, muriseră : Georg Heym și Ernst Stadler : Heym, în 1912, într-un accident, iar Stadler în primele luni ale campaniei de pe frontul francez.

Dintre ceilalți poeți incluși în această antologie, unii au evoluat mai apoi spre alte genuri literare. Franz Werfel, de pildă, va deveni un romancier de largă reputație, ale cărui opere vor păstra structura expresionistă. Max Brod va fi un celebru biograf și exeget al operei kafkiene (care va aminti de ideile lui Trakl referitoare la osînda primită de om pentru o crimă necunoscută de el). Antologia demonstra preocuparea poezilor de a da glas problemelor comune întregii omeniri. Din acest punct de vedere, se producea o

răsturnare a concepției ezoterice a simbolismului. De aici, atacurile împotriva pe atunci recente tradiții literare germane, formată într-o măsură sub influența poeziei franceze. Expresioniștii credeau necesară transformarea întregii sintaxe a unei limbi poetice formate sub această influență; cel mai înverșunat adversar al simbolismului a fost August Stramm, al cărui stil extrem de concentrat îl amintește pe acela al imagiștilor americani (deși, firește, tematica e foarte deosebită).

Stramm voia să comunice foarte direct impresiile vizuale, auditive, întreaga groază a războiului. Descriind, de pildă, atacul unei tranșee el nu intenționează să re-creeze un tablou sau să reconstituie o acțiune, ci să transforme în cuvinte senzațiile înseși ale momentului:

*Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuschen Tod
Die Himmel jetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.¹*

Fiecare cuvânt pare a fi izolat de toate celelalte, căutînd să comunice fragmentele realității, așa cum se ivesc în conștiința înspăimîntată a celui care se simte împresurat de moarte. Versurile se întrerup arbitrar, frîngîndu-se — parcă — odată cu gîndul pe care vrea să-l exprime. Poezia lui Stramm, sugerînd emoția, nu urmărește să cuprindă o atitudine filosofică mai concludentă. Unii expresioniști au adoptat, în creația lor lirică, această tehnică literară; dramaturgii au introdus și ei replici rostite în stilul versurilor lui Stramm. Un alt poet german al vremii, Ernst Stadler (poate cu

¹ „Din toate colțurile șipetele fricii vor / Striga, / Biciuie / Viața / Înaintea / Sa / Aici / Moartea cea pură / Cerul zdrențuiește / Orbește ucide pretutindeni.”

o capacitate de exprimare a emoțiilor superioară celei a lui Stramm), a făcut și el apel la această tehnică, în punctul de maximă tensiune a poemului *Fährt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* (Trecînd noaptea pe podul de peste Rin, la Colonia).

Poemul începe cu descrierea unui tren, trecînd — halucinant — prin noapte. Fragmentele de imagini văzute pe fereastra vagonului sînt înșiruite într-o juxtapunere ritmată de versuri în cadența roților; din loc în loc, acestei cadențe îi ia locul o desfășurare ritmică mai largă, de parcă trenul ar părăsi șinele și ar începe să zboare pe deasupra rîului. Încheierea, însă, e rostită ca și cum această goană apocaliptică s-ar opri, încetul cu încetul, iar sunetul goanei s-ar pierde într-un fel de gîfîială:

*Nackte Ufer, Stille. Nacht. Besinnung. Einkehr. Communion.
Und Glut und Drang
Zum Letzten, Seguenden. Zum Zengungsfest. Zur Wollust. Zum
Gebet. Zum Meer. Zum Untergang.*¹

Ca și la Stramm, poezia lui Stadler aspira să cuprindă realitatea imediată a emoțiilor, succesiunea imaginilor vizuale și auditive, a evenimentelor, a trăirilor psihice, decupate într-un moment al desfășurării lor. Poetul se refugiază în propria personalitate și de acolo, în momentele de comunicare cu lumea exterioară, o acceptă pe aceasta în întregime, inclusiv finalul ei care înseamnă propria negare. În concepția poetului, influențată, ca și la alți expresioniști, de ideile misticismului estetic al lui Worringer, clipa împlinirii supreme este unirea cu natura, pierderea identității fizice a individului.

Georg Heym, silezian stabilit la Berlin, avea — în privința formei poetice, opinii mai puțin radicale. Dar lirismul său mărturisește o mare intensitate a sentimentului; în tradiția lui Baudelaire, Heym era un poet al orașului, dar — în conformitate cu viziunea expresionistă — el se îndrepta cu precădere spre aspectele sordide ale peisajului ur-

¹ „Maluri goale, liniște. Noapte. Amintire. Retragere în sine însuși. Comuniune. / Și strălucire și elan / Spre cea din urmă, sfîntire. Spre sărbătoarea procreării. Spre bucurie. Spre rugăciune. Spre mare. Spre distrugere.”

ban, spre viața mahalalei, a cartierelor docurilor. Îi lipsea, însă, sensul observației care investea poezia lui Baudelaire cu acea teribilă impresie de viață autentică; el aborda realitatea ca pe o lume fantastică, străzile erau populate, la el, de duhuri rele, cerul e o bucată de plumb care amenință să se prăvălească peste oameni și să-i zdrobească. Ca și la Trakl, viața citadină era Infernul însuși :

*Einer steht auf. Dem weissen Monde hängt
Er eine schwarze Larve vor...*¹

Viziunea lui va căpăta, în jurul lui 1911, un accent profetic. Acum a compus Heym poemul *Der Krieg* (*Războiul*) în care „demonii străzii” (acesta e și titlul poemului citat cu câteva pagini mai înainte și asupra căruia am revenit în rîndurile de mai sus) invadează întreaga lume, căpătînd o formă precisă : aceea a trupurilor sfîrtecate de obuze, a tranșelor mocirloase, a sîngelui care îmbibă pămîntul. Heym a murit cu puțină vreme înainte ca această viziune depresivă să devină realitate. S-a putut presupune că, dacă ar fi trăit experiența tragică a războiului, poezia sa (asemenea aceleia a altor expresioniști) ar fi cuprins o mai largă tematică umană, înlocuind simbolurile profetice cu fragmentele de adevăr pe care le prefigurau.

Ceea ce s-a întîmplat, de exemplu, cu poezia lui G o t t f r i e d B e n n. Biografia poetului, cu ezitățile și derutele sale, e una dintre cele mai dramatice dovezi ale aspirațiilor unei întregi generații, dezmințite de realitatea socială, a acelei generații care nu a căutat întotdeauna soluții, lăsîndu-se copleșită de demoralizare. Sau care, uneori, le-a căutat, deznađăjduită, în alte direcții decît în cele în care le-ar fi putut afla, și a cunoscut eșecul cel mai crîncen. Benn, unul dintre poeții cei mai de prestigiu ai generației expresioniste, s-a lăsat — la un moment dat — înșelat de lozincile naziste și a aderat la mișcarea care, în fapt, era adversară a crezului etic al poetului. Mai tîrziu, cînd crimele metodice puse la cale au demonstrat adevăratele scopuri ale fascismului ger-

¹ Vezi p. 115.

man, Benn s-a retras din partid, prilejuind înverșunatele atacuri ale scriitorilor și ziariștilor aserviți lui Hitler.

Gottfried Benn a debutat și el sub semnul ideilor expresioniste, atât de puternic înrîurite de estetica lui Worringger și de aceea a lui Kandinsky. Dar, încă de la început s-a putut observa o mai decisă apropiere a poetului de aspectele realității; ceea ce, pentru unii, a explicat adeziunea sa de mai târziu la grupul „Noii realități” care îi cuprindea, printre alții, pe unii artiști de profunde convingeri antifasciste, precum Otto Dix sau Georg Grosz. Se cuvine, totuși, precizat că acest grup nu reprezenta o opoziție la estetica expresionistă, ci o ilustrare, cu mijloace specifice, a ideilor care îndemneau la descifrarea adevăratei tragedii umane în înfățișările multiple ale vieții cotidiene. Și care, în același timp, urmărea realizarea unei adrese directe, a unor imagini inteligibile, capabile să creeze nu numai o stare de spirit, ci o convingere etică.

Fără să-și fi însușit ideile politice ale „Noii realități”, Benn a desprins din programul estetic al grupului (nu lipsit de unele implicații mistice) acele direcții capabile să susțină convingerile sale, potrivit cărora existența întregii umanități constituie o sursă statornică de inspirație. (Nu aș spune că Benn ar fi pus-o mai presus decât pe aceea care se dobîndea exclusiv din explorarea propriei conștiințe a poetului, pentru că el nu a încercat niciodată să stabilească asemenea ierarhii, cu atât mai mult cu cât expresionismul așeza un semn de echivalență între trăirile individuale și cele ale colectivității, reflectate, de cele mai multe ori paroxistic, de sensibilitatea poetului. Singurul lucru care s-ar putea afirma e că Gottfried Benn căuta un drum mai direct spre acest izvor al cunoașterii suferinței omenești.) Profesiunea de medic l-a adus în preajma unor înspăimîntătoare chinuri ale trupurilor umane; descrierea unui salon de canceroși, de pildă, a făcut ca unul din poemele sale să fie socotit „piesă antologică a poeziei oroarei”¹. Motivul torturilor sufletești ale poetului rămîne, totuși, o spaimă metafizică de tot ceea ce, nevăzut,

¹ R. D. Eberling, *Studien zur Lyrik des Expressionismus*, Freiburg, 1966, p. 66.

amenință — prin înfățișările sale palpabile — viața. „Tablourile” descriind cadavre întinse pe mesele morgii au ceva din intensitatea lugubră a picturilor școlii lui Caravaggio și, ca și la acești artiști, peste priveliștea de spaimă, plutește o lumină fantomatică, venită din nu știu ce univers transcendent.

Cutremurat de vederea unor asemenea grozăvii (trebuie adăugat și amănuntul, deloc lipsit de importanță, că poetul a fost mobilizat, în ambele războaie mondiale, ca medic militar), el a vrut să creadă că arta este cu adevărat o salvare a spiritului bîntuit de spaime. Dar, și de această dată, îndoiala l-a învins: decepția sa era atît de profundă, încît l-a apropiat de nihilismul dadaist. „Opera de artă — spunea el odată — este un fenomen istoricește lipsit de eficiență, fără consecințe practice”¹. Asemenea concluzii au înlesnit, fără îndoială, drumul lui Benn spre nazism a cărui ideologie contesta rolul poetului ca atare, învinuindu-i pe scriitorii și pe artiștii celor mai de seamă curente ale secolului nostru de „degradare morală”.

Dar Benn și-a dat curînd seama de tragica lui eroare. Năzuind să atingă „absolutul poeziei”, el a descoperit adevărul elementar că acest *absolut* nu se poate constitui într-o valoare în sine și că are nevoie de evidența faptelor reale pe care s-o sublinieze în expresie lirică. Chiar dacă, în acest efort de transformare a concretului în element poetic, faptele reale se prefac în aluzii (uneori, la Benn — ca și la alți expresioniști —, destul de îndepărtate de obiectul lor original). Și chiar dacă, voind să cuprindă realitatea și să se confunde cu lumea exterioară, cu chinurile ei, identitatea poetului se șterge și lui nu-i rămîne altceva decît „să se tînguie lîngă un *Verlorenes* (un ego pierdut)”²:

*Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten
Und was die Menschheit wob und wog,*

¹ Cf. Fritz Martini, *Was war Expressionismus?*, Urach, 1948, p. 31.

² M.F.E. van Bruggen, *Im Schatten des Nihilismus...*, Amsterdam, 1946, p. 20 și urm.

*Funktion nur von Unendlichkeiten —,
Die Mythe log.¹*

Sînt, totuși, unele momente ale evoluției lui Benn în care, deși miturile rămîn minciuni, poetul crede în posibilitatea împlinirii „frumuseții elegiace”², expresie a despărțirii de propriile tristeți, „considerate ca o parte a propriei trăiri, a propriei personalități”³:

*Ein letzter Tag —: spätglühend, weite Räume,
Ein Wasser führt dich zu entrücktem Ziel,
Ein hohes Licht umströmt die alten Bäume
Und schafft im Schatten sich ein Widerspiel,
Von Früchten nichts, aus Ähren Keine Krone
Und auch nach Ernten hat er nicht gefragt —,
Er spielt sein Spiel, und fühlt sein Licht und ohne
Erinnern nieder — alles ist gesagt.⁴*

„Un poet pare a-și lua rămas bun de la niște puteri în care n-a crezut niciodată pe deplin”.⁵ Ceea ce surprinde în biografia lui Benn este izolarea în care a trăit poetul în ultimii ani ai vieții; poemul citat puțin mai înainte a fost scris imediat după înfrîngerea nazismului, dar nici aici, nici în alte poeme ale lui Benn, nu se deslușește în vreun fel tragică experiență a țării sale în acei ani de coșmar. Gottfried Benn a fost persecutat de regimul pe care, la început, îl susținuse; și-a găsit refugiul în ceea ce el numea „emigrație internă”, ca medic militar, calitate în care nu era obligat să-i susțină pe naziști. Ca poet, însă, el „emigrase” cu mulți ani înainte, evitînd problemele reale ale societății germane.

¹ „Lumea se sfărîmă. Și spațiul și timpul / Și tot ceea ce omenirea a țesut și a cîntărit, / Doar o funcție a eternităților, / Mitul a mințit.”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 106.

³ *Ibidem*.

⁴ „O ultimă zi — spații întinse într-o strălucire tîrzie, / Un rîu te conduce spre un țel imposibil de atins, / O lumină înaltă scaldă copacii bătrîni / Și se transformă într-un opus al umbrelor, / Fără fructe, fără coroane de spice / Și nimeni nu cere recolta —, / Își cîntă cîntecul, își simte lumina și fără / Amintiri — totul e spus.

⁵ Ilse et Pierre Garnier, *L'expressionisme allemand*, Paris, 1962, p. 53.

Nu toți expresioniștii, firește, au evoluat în această direcție. Unii au dat caracterului protestatar pe care îl avea, încă de la început, curentul un accent mai puternic. Printre aceștia, Johannes Becher a aderat, în 1918, la mișcarea spartakistă și la Partidul Comunist, afirmându-și, astfel, convingerile politice pe care le va apăra pînă la sfîrșitul vieții (în 1958). La venirea la putere a fascismului, Becher — amenințat cu moartea, ca, dealtminteri, toți germanii ce-și afirmaseră convingerile democratice — a emigrat în străinătate. Se va întoarce în 1945, participînd la edificarea statului democrat german; în 1949, va deveni ministru al culturii în guvernul Republicii Democratice Germane.

De la începutul activității lui poetice, Becher și-a definit versurile „ca pe niște soldați gata să tragă în dușman”¹. Această formă ofensivă a implicat structuri și procedee noi: adjectivul (pe care simbolisții îl consideraseră element principal al poeziei) nu intervine în sintaxa poetică decît ca un element auxiliar, locul său fiind luat de substantiv („substanța”, cum îl numea Becher) și de verb („inima, acțiunea”). Totul devine dinamism, violență, acțiune; frazele sînt simplificate, eliberate de orice greutate inutilă. Un scurt poem, *Die Neue Syntax* (*Noua sintaxă*), capătă — astfel — semnificația unei adevărate profesiuni de credință:

*Die Adjektiv — bengalischen — Schmetterlinge
sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen Quaderbau.
Ein Brückenpartizip muss schwingen! schwingen!!
Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen
schraubt*

*Artikeltanz zückt nett die Pendelbeinchen.
In Kicherrhythmen schaukelt ein Parkett.
De aber springt metallisch tönend eine reine
Strophe heraus aus dem Trapez. Die Kett*

*Der Strassenbogenlampen ineinander splitttern.
Trotz jener buntesten Dame heiligem Vokativ.*

¹ Cf. Ilse et Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 29.

Ein junger Tochter sich Subjekte Kittet.

Bohrt des Objekts Tunnel... Imperativ

schnellt steil empar. Phantastische Sätzlandschaft überziingelnd.

Bläst sieben Hydratuben. Das Gewölke fällt.

Und Blaues fließt. Geharnischte Berge dringen.

So blühen auf wir in dem Glanz mailichter Überwelt.¹

Poetul n-a acceptat niciodată viața ca pe o fatalitate; pentru el, lumea n-a însemnat vreo entitate imuabilă, ci o realitate crudă în care „cei bogați îi oropsesc pe cei săraci” și pentru schimbarea căreia va lupta.

Într-un roman de mai târziu, *Abschied* (*Bun rămas*), a cărui acțiune se desfășoară între anii 1910 și 1914, Becher scotea la iveală „vidul” acestei „lumi barbare din așa-zisa perioadă de siguranță”. Cartea e o mărturie a ideilor lui Becher relative la familie, la școală, în general la viața burgheză, în acea vreme în care amenințarea războiului era atât de aproape. Tot atunci, de pildă, Richard Dehmel, un alt poet al generației expresioniste, rostea aceste cuvinte: „...Ideile noastre sociale sînt pe picior de război cu ordinea oficială a statului; aspirațiile noastre artistice sînt pe picior de război cu lupta brutală pe care o ducem pentru meseria noastră... Dar e o mare deosebire între a ne da seama de asta și a ne transforma pe noi înșine; aceste lucruri sînt foarte depărtate unul de celălalt. Unde e acea forță care ne va pune în mișcare și care ne va conduce?... Cine poate să-și ridice privirea deasupra acestui timp, pentru a preve-

¹ „Adjectivele — fierari bengalici / se rotesc cîntînd în jurul sublimelor patrate ale substantivelor. / O punte-participiu trebuie să se legene, să se legene! / De aceea verbul cutezător, zornăind ca un aeroplan, se înșurubează în auz. // Dansul articolelor scoate grațios oscioarele pendulului. / În ritmuri chicotitoare zgîlție parchetul / Dar țîșnește cu sunet metalic / O strofă curată din trapez, Lanțurile // Felișarelor se scuipează unul pe altul. / În ciuda sfîntului vocativ al acelei doamne colorate. / Un poet tînăr își cimentează subiectele. / Perforează tunelul obiectelor... Imperativul // gonește în sus pe panta abruptă. Fantastica provincie a propozițiilor. / Izbucnesc șapte tuburi hidraulice. Norul se prăvălește. / Și albastrul zboară. Munții în zale se perforează. / Astfel înflorim în lumina de mai a lunii.”

dea, mai mult sau mai puțin clar, viitorul?... La ce destrămări sîntem condamnați?”

Becher a făcut parte dintre aceia care au știut „să-și ridice privirea pe deasupra timpului” de destrămări și să prevestească, în ritmurile poemelor lui (pe care le dorea „ritmuri de tobă”), ivirea unei alte lumi. Versurile lui înfățișează realitatea odioasă (și uneori, grotescă) a războiului; dar, foarte adesea, proclamă voința omului care „e mai dur decît pămîntul, mai dur decît oțelul”, de a întemeia o lume mai dreaptă. Oamenii, stînd „în odaia friguroasă”, „în fața farfuriilor goale”, visează că „nu le va mai fi niciodată foame” și că „primăvara va veni în curînd”.

Poetul depășește repede momentul aspirațiilor vag umanitariste și distinge latura politică a acestei realități; el se pregătește, își făurește armele:

Ich lerne. Bereite vor. Ich übe mich.

*...bald werden sich die Sturzwellen meiner Sätze zu einer
unerhörten Figur verfügen.*

*Reden. Manifeste. Parlament. Das sprühende politische
Schauspiel. Der Experimentalroman.*

Gesänge von Tribünen herab verzutragen.

Menschheit! Freiheit! Liebe!

Der neue, der Heilige Staat

Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihren Blut,

eingesimpft.

Restlos sei er gestaltet.

Paradies setzt ein.

—Lasst uns die Schlagwetter — Atmosphäre verbreiten! —

Lernt! Vorbereitet! übt euch! ¹

Deși activitatea poetică a lui Bertolt Brecht nu are nici extinderea, nici semnificația creației lui dramatice, ea oferă exemplul unei conștiințe politice ferme, a unei atitu-

¹ „Învăț. Mă pregătesc. Mă exersează /... curînd talazurile propozițiilor mele se vor transforma în figuri nemaiîntîlnite. / Discursuri. Manifeste. Parlament. Spectacolul politic improscător. Romanul experimental. / Cîntecul tribunelor dedesubt. / Umanitate! Libertate! Iubire // Statul cel nou

dini lucide, opunându-se consecvent fascismului și reacțiunii. Scriitorul a emigrat și el în 1933, cutreierînd Austria, Elveția, Danemarca, Suedia, Finlanda; în 1941 a ajuns în America unde, cîțiva ani mai tîrziu, va fi supus interogatoriilor faimoasei comisii de investigare a activității „antiamericane”, pentru creațiile lui literare, opuse oricăror forme de fascism și de imperialism. În 1948, s-a întors la Berlin; compania lui teatrală va deveni celebră în întreaga lume.

Poezia lui se adresa (așa cum mărturisea scriitorul însuși) „unui public pe care voia să-l convingă și nu să-l uimească și să-l sperie cu incomparabile asociații de cuvinte”¹. Poemele scrise în timpul îndelungatului său exil sînt adevărate mesaje ale unei conștiințe poetice tulburate de marile probleme ale epocii; chiar și versurile a căror inspirație e mărturisită a proveni din alte literaturi, dobîndesc un sens alegoric, țelul lor fiind acela de a interpreta evenimentele contemporane. Din parabolele orientale, de pildă, Brecht extrage înțelesuri noi pe care le aplică la istoria epocii sale; *Parabola lui Buda din casa incendiată*, de exemplu, devine un comentariu la imaginea orașelor care ardeau sub bombardament. Din această realitate răscolitoare, se înalță, însă, imaginea unei umanități care se va naște, demnă, dornică de frumusețe. Într-un mesaj adresat posterității, *Celor care vor veni*, el amintește tonul profetic al unui poem cu titlu asemănător al lui Whitman. Adresa poemului e foarte directă, versurile reprezintă un protest nu numai împotriva nazismului, ci și a acelor împrejurări care au înlesnit ascensiunea acestor „Arturo Ui” pe care Brecht i-a urît cu o nobilă patimă:

*Dabei wissen wir doch;
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht*

și sfînt, / Fii prevestit, sînge al popoarelor, sînge al sîngelui vostru, / Fără urme [ale trecutului] să fii plămădit, / Paradisul se clădește. / Lasă-ne furtuna. Aerul se răspîndește. / Învață! Pregătește-te! Exersează!”

¹ Cf. Willi Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Zürich, 1936, p. 207.

*Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden breiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.*

*Ihr aber, wenn es so weit sein wird
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.¹*

Asemenea lui Eluard, Brecht credea că — mai presus de orice suferință omenească — valorile spirituale nu pot fi nimicite. Și aceasta, mai cu seamă, pentru că poetul a rămas cu consecvență credincios idealurilor sale politice. Precum într-un faimos poem al său, literele cuvântului *LENIN* au rămas adânc săpate în conștiința lui, în pofida tuturor persecuțiilor și a încercărilor pe care le-a îndurat².

Așa cum mărturisea el însuși într-un poem compus în exil și publicat ceva mai târziu, imediat după terminarea războiului, Bertolt Brecht (care se simțise departe de patrie asemenea unui copac fără apă) nu a încetat niciodată să creadă în misiunea constructivă a literaturii:

*Tag um Tag,
Arbeitest du an der Befreiung,
Sitzend in der Kammer schreibst du.
Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?
Sich den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes,
Zu dem du die Kanne voll Wasser schlepptest!³*

¹ „Dar știm / Că ura împotriva josniciei / Contorsionează trăsăturile. / Chiar și disprețul față de ceea ce-i nedrept / Face glasul aspru. Vai, noi / Cei care dorim să pregătim pământul pentru prietenie / Nu putem fi prieteni între noi. // Dar vai, când se ajunge atât de departe / Încît omul să-i fie ajutor omului / Gîndiți-vă la noi / Cu îndurare.”

² Vezi și amplul comentariu despre relațiile dintre poezia expresionistă și aspectele ei politice în G. Lukács, *Grösse und Verfall des Expressionismus*, în *Schicksalswende*, Berlin, 1948.

³ „Zi după zi / Muncești pentru eliberare, / Stînd în cameră, scrii, / Vrei să știi ce împlinești cu munca ta? / Castanii cei mici din colțul curții / Duc cu greu ulciorul plin cu apă.”

Brecht respingea, cu o anume ostentație, metafora; versul său are un fel de simplitate nudă. E un fel prozaism voit în aceste poeme — prin definiție narative, aproape lineare — în care structura imagistică se rezumă la alegorie. Ceea ce face din poemul brechtian un fel de povestire în care faptul relatat (adesea real) e elementul creator al tensiunii dramatice.

În alte țări, expresionismul nu a avut nici amploarea, nici intensitatea tragică pe care le-a cunoscut în cultura germană. Fără îndoială, se pot menționa, mai ales în artele plastice, fenomene însemnate, precum pictura lui Rouault, a grupului de artiști flamanzi constituit în Laethem-Saint-Martin, creația italianului Sironi, a belgianului Permeke, accente ale artei lui Tonitza, o perioadă a aceleia a lui Țuculescu sau (ca în cazul picturii mexicane), o constantă a unei întregi direcții estetice. Se poate, de asemenea, urmări filiația artei grupului münchenez „Călărețul albastru” (și, îndeosebi, a lui Kandinsky) în expresiile stilistice ale unor curente contemporane. În literatură (și, poate, în poezie, mai ales), asemenea cazuri sînt cu totul izolate, ele constituindu-se foarte rar în adevărate curente literare. Atmosfera de descurajare, lipsa oricăror perspective au făcut, însă, ca și în cultura altor țări europene să apară opere poetice care pot fi asemuite cu creațiile expresionismului german. Uneori, bineînțeles, ele reprezintă numai coincidențe, produse ale unor confruntări similare cu problemele grave ale lumii sociale. Alteori, însă, se poate vorbi de receptarea unor înrîuriri ale poeziei germane din preajma celui dintîi război mondial, evidente, deopotrivă, în conținutul sentimental și în formele de expresie. Un exemplu de apropiere, pe un drum propriu, de teritoriul poeziei expresioniste este cel al cehului V l a d i m i r H o l a n ; lirica lui, chinuitoare investigație a unui spirit care întuiește cu dureroasă acuitate catastrofele unei lumi bîntuite de războaie, a unei lumi ce nesocotește suferințele individului, e — de fapt — o pictură sumbră, ale cărei culori întunecate se încheagă în umbra unor imagini de o fascinantă claritate. Volumele lui mărturisesc o viziune de o tristețe copleșitoare, oamenii sînt „caverne ale inimii în groapa zilei”, peisajele lui sînt inundate de ploi cenușii, un personaj al poemului

său, *Noapte cu Hamlet*, vede numai „oase și cranii descărnate” aidoma între ele. Intensitatea suferinței îl apropie, cum s-a spus, de Trakl, iar dominantele întunecate ale descrierilor — de René Char (dar și de slovenul Srečko Kosovel, autor al unor poeme cu o crispanță viziune a morții). Însă poezia lui afirmă o încredere în destinul omului eliberat, și din adâncurile în care mocnește durerea și se cuibărește, amenințătoare, spaima morții și îndoielile vieții se înalță un gând încrezător: „Acelea sînt princiarele voci ale inimii / pentru armonie, care nu se hrănește din nebunie”. Și, pe orizontul nocturn, dezolant, al poeziei lui, se înalță, surprinzător, un stejar, simbol al vieții:

*Suflet de veacuri! Moarte sînt
crengile tale... Dar cu fiecare primăvară iarăși
izbucnește în crude mlădițe.
Străveche viață! Cimitirele te-au înăbușit,
s-a înălțat deasupra-ți moartea... Și totuși
tu duci de mînă un copil!¹*

Un poet a cărui operă prezintă izbitoare asemănări cu poezia dezamăgirilor și a desperărilor expresioniste este și italianul *Dino Campana*. Fără îndoială structura lăuntrică a acestei poezii e mai puțin explicată de eventuale influențe directe decît de biografia tragică a poetului. Internat într-un spital de boli nervoase de lîngă Florența, în preajma lui 1920, el îi înfațișa medicului său următoarea autobiografie: „La cincisprezece ani, am intrat la un colegiu de lîngă Torino. Mai tîrziu, la Universitatea din Bologna. Nu m-am împăcat cu chimia. Dacă m-aș fi dus la Litere, poate că mi-aș fi găsit un rost onorabil în viață... Pe urmă, am început să scriu puțin, să vagabondez puțin... Am fost mînat de o adevărată manie a vagabondajului... Nestatornicia m-a împins întotdeauna spre o nepotolită dorință de schimbare... Am fost întemnițat în Elveția pentru delictul de scandal în locurile publice... După aceea, în 1902², o lună de închisoare la Parma... Patru luni într-un spital din Imola, pentru de-

¹ Trad. de Ovidiu Genaru, Vladimir Holan, *Noapte cu Hamlet*, Ed. Univers, Buc. 1974, p. 34.

² Campana avea atunci 17 ani; se născuse în 1885.

mentia praecox... Am făcut tot soiul de munci: portar, fochist, pompier, cântăreț în Argentina; negustor în iarmaroacele Odesei, hoinărind apoi cu șatrele de țigani. Mi-am mîzgălit *Cîntecele orfice* pe colțuri de masă, în cafenele, în zilele în care sufeream cumplit de foame... Cîndva am fost scriitor; dar am fost silit să renunț: crizele bolii mele nu mi-au dat pace. Nu pot lega ideile între ele, nu pot să-mi urmez șirul..."¹

Unicul volum de poezie care poartă numele lui Dino Campana a fost publicat în 1914 și apoi, în cîteva ediții, sporite pe măsură ce se descopereau alte manuscrise ale poetului care a murit în 1932. Campana, a cărui poezie a fost uneori comparată cu aceea a lui Trakl, nu a încercat niciodată să convertească întreaga lume într-o proiecție a propriului univers interior, așa precum versurile poetului german.

Finalul unui poem, *Giardino autunnale* (*Grădină autumnală*), este copleșit de amintirile simbolismului:

*E in aroma d'alloro,
In aroma d'alloro acre languente,
Tra le statue immortali nel tramonto
Ella m'appar, presente.*²

„Parcul lui Campana nu este, totuși, reprezentarea universului închis al estetiștilor și al prerafaeliților; el lasă a se înțelege că, dincolo de porți, se întinde lumea exterioară, cu care sufletul poetului comunică”³. Prin versurile altor poeme trec, dealtminteri, asemenea sugestii ale relațiilor misterioase dintre faptele concrete, ale vieții, și cele ale imaterialului. Un vînt care adie aduce șoaptele cuiva care se stinge, departe, într-un colț neștiut al lumii. În forfota unui iarmaroc, poetul își amintește cîntecul unei fete, apariție fantomatică „moartă fără să se fi născut”. Totul este astfel alcătuit încît să îm-

¹ Cf. Sonia Raiziss and Alfredo de Palchi, în Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 285.

² „Și în mireasma de laur, / În mireasma acră, lîncedă de laur, / Dintre statuile nemuritoare, în amurg, / Ea îmi apare, prezentă.”

³ Luciano Anceschi, *Le Poetiche del Novecento* în Italia, Milano, f.d. (1962 ?), p. 182.

plinească năzuința poetului de „a preface viața într-o aglomerare de vise și de spaime care să aducă durerea în inimă”.

Răzultatul e o poezie neagră, în care sensurile se deslușesc anevoie, obiectele se confundă unele cu celelalte, învaluite de o pîclă groasă. Apropierile de viziunea lui Trakl s-au întemeiat, mai ales, pe asemănarea destinelor celor doi poeți, pe boala care i-a doborât pe amîndoi. Dar, la Campana, versul aspiră să cuprindă înțelesuri mai generale, dincolo de cele ale propriei experiențe; motivul simbolic central e o fată pe care poetul o iubește, de care se teme, îi este milă, pe care o dorește și o disprețuiește. Acesta e și personajul unuia dintre poemele cele mai des citate ale lui Dino Campana, *Una strana zingarella* (O țigancă ciudată):

*E tu piangi in ginocchio per terra colle mani sugli occhi
E i tuoi piedi lunghi e brutti.
Allargarti per terra come zampe
D'una bestia ribelle e mostruosa.
Che sapore avranno le tue lacrimucee?
Un poco di fuoco? Io vorrei farne
Un diadema fantastico e portarlo
Sul mio capo nell'ora della morte
Per udirmi parlare in confidenza
I demonietti dai piedi forculi.¹*

Un sentiment de compasiune autentică, pe care poezia unui Gottfried Benn, de pildă, îl exprimă foarte arar, învaluite acest portret de fată:

*Povera bimba come ti calunnio
Perchè hai i capelli tragici
E ti vesti di rosso e non odori.²*

¹ „Și tu plîngi în genunchi, la pămînt, acoperindu-ți ochii cu mîinile / Și picioarele tale, lungi și urîte, / Se întind pe pămînt precum labele / Unui monstru răzvrătit, / Ce gust vor fi avînd lacrimile tale? / Un pic de foc? Aș vrea să fac / O diademă fantastică și să o port. / Pe cap în ceasul morții / Ca să-i aud vorbind cu încredere, / Pe micii demoni cu copite despicate.”

² „Sărmană copilă, cum te nedreptățesc / Pentru că ai păr tragic / Și ești îmbrăcată în roșu și n-ai miresme.”

Ceea ce impresionează mai mult în asemenea poeme, alcătuite din fragmente de confesiuni și de comentarii, întrerupte brusc, pentru a face loc unui crîmpei de viziune înfiorată, este că poetul depășește adesea propriul univers terific, pentru a se apleca asupra suferinței altora. Asemenea poeme (e adevărat lipsite de o concluzie foarte clară) se opun unei caracterizări care le consideră consacrate numai „simbolisticii fără relație cu timpul”¹. E drept că în aceste versuri (pentru care au fost evocate modelele lui Novalis și Rimbaud) se poate desluși cu ușurință ispita unei „himeră eterne”, a „visului”; dar ele nu sînt lipsite de accente precis definite, de aluzii directe la existența contemporanilor. Iar „visul” lui Campana conține destule elemente ale încrederii în venirea acelor timpuri în care „omul liber va întinde brațele spre cerul infinit, în care nu va mai sălășlui umbra nici unui dumnezeu”.²

Dacă e posibil ca viziunea apocaliptică a nefericitului poet italian să fie pusă în relație cu aceea a lui Trakl e mult mai greu să se stabilească vreo legătură de influență directă între expresionismul german și poezii englezi a căror creație s-a născut din tragica experiență a războiului. Poate că numai versurile lui Wilfred Owen (mort, și el, foarte tînar, la 25 de ani) s-ar putea compara cu acelea ale lui Heym, de exemplu. Peisajul întunecat al poeziei sale e descris cu mijloace picturale și cu o tehnică a versului asemănătoare cu aceea a poetului german. Asonanțele sînt chemate să sugereze atmosfera stranie, lipsită de orice armonie, care învăluie cîmpul de luptă; ca și la Becher, ritmurile discontinui vor să evoce zgomotele mitraliilor și ale bătailor de toabă. Priveliștile războiului, cîmpiile de lîngă riul Somme, de pildă, au ceva din dezolarea peisajelor lunare, spaimile sînt pricinuite de apropierea concretă a morții:

*My soul looked down from a vague height with Death,
As remembering how I rose or why,
And saw a sad land, weak with sweats of dearth,*

¹ Cf. Bernard Sarrat, *Etat lirique*, Paris, 1972, p. 66.

² Gianni Pozzi, *La Poesia italiana del novecento*, Torino, 1965, p. 112.

*Gray, cratered like the moon with hollow woe,
And pitted with great pocks and scabs of plague.*

*Across its beard, that horror of harsh wire,
There moved thin caterpillars, slowly uncoiled.
It seemed they pushed themselves to be as plugs
Of ditches, where they writhed and shrivelled, killed.¹*

Moartea, așa cum o înfățișează poezia lui Owen, fusese prevestită de demonul din versurile lui Heym, stînd călare pe acoperișul casei incendiate. Poemele compuse în ultimii ani ai războiului, cînd experiența sufletească a lui Owen fusese sporită în chip atît de semnificativ prin descoperirea neconținută a acestei lumi „de durere, de sînge, de lacrimi, de foamete, de moarte”, afirmă compasiunea față de victime, indignarea față de ucigași. Sonetul *Bun pentru tinerii sacri-ficați* este un exemplu al acestei atitudini a poetului englez (el însuși ucis cu o săptămînă înaintea încheierii armistițiului):

*What passing bells for these who die as cattle?
Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles' rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries for them from prayers or bells,
Nor any voice of mourning save the choirs, —
The shrill demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.²*

¹ „Sufletul meu privea în jos, ca Moartea, de pe o vagă înălțime, / În vreme ce-și amintea cum m-am ridicat și de ce, / Și a văzut un ținut nisipos, slăbit de sudorile sărăciei, / Cenușiu, cu cratere, asemenea lunii cu durere găunoasă, / Și găurit cu mari ciupituri de vărsat și bube de ciumă. // De-a curmezișul bărbii lui, acea oroare a sîrmelor aspre, / Se mișcă omizi subțiri, desrăsucindu-se încet. / Parcă s-au silit singure să fie asemenea unor dopuri / Ale șanțurilor, unde s-au zvîrcolit și s-au ofilit, uciși.”

² „Ce clopote de moarte [sună] pentru cei uciși ca vitele? / Doar monstruoasa mînie a tunurilor. / Doar bîlbîiala trîncănelii puștilor / Poate repeta grăbitele lor rugăciuni de moarte. / Nici o batjocură pentru ei în rugăciuni sau în clopote, / Nici un glas de jale nu salvează corurile, / Ascuțitele, dementele coruri ale obuzelor care jelesc; / Și trîmbițele chemîndu-i din triste ținuturi.”

Sonetul ilustrează concepțiile expresioniste privind stilul poetic (dar, în același timp, juxtapunerea brutală „clopote de moarte” e în tradiția baudelairiană). Asonanțele, onomatopeile (care le amintesc pe cele ale lui Stramm), creează — în forma tradițională a sonetului — o atmosferă apocaliptică.

Poemul cel mai reprezentativ pentru viziunea lui Owen este *Întîlnire ciudată*, rămas neterminat la moartea poetului. Imaginile tranșelor sfîrtecate de obuze, a sentinelor stînd nemișcate în ploaia înghețată, a cadavrelor de soldați pe care, încetul cu încetul, le înghit noroaiele se concentrează în viziunea unui dezastru universal, o viziune întemeiată pe convingerea că niciodată cei asasinați nu pot fi împăcați cu ucigașii lor :

*Now men will go content with what will spoiled.
Or, discontent, boil bloody, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the tigress,
None will break ranks, though nations trek from progress.
Courage was mine, and I had mystery,
Wisdom was mine, and I had mastery;
To miss the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.
Then when much blood had clogged their chariot-wheels,
I would go up and wash them from sweet wells,
Even with truths that lie too deep for taint...¹*

În această cutremurată milă pentru cei care piereau zadarnic pe front, în îngrijorarea pentru viitorul umanității se descifrează o capacitate de a ieși din universul lăuntric, incomparabil mai mare decît aceea a lui Trakl. Poate că, din

¹ „Acum oamenii vor fi mulțumiți cu ceea ce au jefuit. / Sau, nemulțumiți, fierb sînge și sînt scuipați. / Vor fi iuți cu iuteala tigroaicei, / Nici unul nu va rupe rîndurile, deși națiunile se trag înapoi de la progres. / Curajul a fost al meu, și am avut mister, / Înțelepciunea a fost a mea, și am avut măiestrie; / Să nu particip la marșul acestei lumi care se retrage / În citadele zadarnice care nu sînt înconjurate de ziduri. / Apoi, cînd sîngele le-a înțepenit roțile căruței, / Aș fi urcat și le-aș fi spălat cu apa dulcilor fîntîni, / Le-aș fi vopsit chiar cu adevăruri care mint prea adînc.”

acest punct de vedere, numai Campana și — mai ales — Blok pot fi comparați cu Owen.

Poezia lui Robert Graves este, în primul rând, aceea a unui „observator care se ferește să tragă vreo concluzie”¹ din cataclismul la care era conștient că asistă.

*It behoved us, indeed, as poets
To be silent in Siloam, to foretell
No visible calamity,*²

Își mărturisește el convingerea în *Prăbușirea turnului de la Siloam*. Graves adoptă atitudinea unui supraviețuitor dintr-un măcel în care a văzut pierind atîția dintre tinerii generației sale. Dar amintirile catastrofei la care fusese martor se întorc, după treizeci de ani de la război, asemenea unor fantome, în poezia lui :

*Is this joy? to be doubtless alive again,
And the others dead? Will your nostrils gladly savour
The fragrance, always new, of a first hedge-rose?
Will your ears be charmed by the thrush's melody
Sung as though he had himself devised it?*³

Poetul e uimit și îndurerat că a rămas în viață, dar se îndoiește că experiența pe care a încercat-o este altceva decît o amintire înșelătoare. Să fie aceasta numai rodul „unei detașări complete de evenimente”⁴? Sau, mai curînd, urmarea faptului că „retrospectiv, acele imagini ale războiului apăreau halucinante”⁵, atît de violent opuse rațiunii omenești, încît păreau, pur și simplu, imposibile?

¹ Babette Deutsch, *Poetry in Our Time*, New York, 1963, p. 227.

² „Ne-a cutremurat, desigur, ca poeți / Să tăcem în Siloam, să nu prevestim / Nici o calamitate vizibilă.”

³ „Aceasta-i bucuria? să trăiești din nou, fără îndoieli / Și alții să fi murit? Vor sorbi nările tale, cu bucurie, / Mireasma mereu nouă a primului măceș? / Vor fi vrăjite urechile tale de cîntecul sturzului / Cîntat de parcă l-ar fi născocit el însuși?”

⁴ Așa cum socotește R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 181.

⁵ Vezi J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 111.

Sentimentul dominant în versurile unui bocet la moartea prietenului său e o dovadă că Robert Graves nu a rămas „un detașat” :

*The unnecessary sun was not there,
The necessary earth lay without care —
For more than sunshine warmed the skin
Of the round world that was turned outside-in.¹*

Sau deznădejdea, atât de evidentă în alte versuri ale aceluiași poem și care se apropie, foarte semnificativ, de nihilismul celor dintâi expresioniști :

*No escape,
No such thing; to dream of new dimensions,
Cheating checkmate by painting the king's cheek
So that he slides like a queen.
Or to cry: „Not true! not true!”
Like a corpse in the cholera pit
Under a load of corpses...²*

Graves găsește, în cele din urmă, resurse pentru a putea supraviețui. Dragostea (deși înțeleasă și ea ca o suferință) îi dă acest suport moral care, poate, i-a înșelat pe unii comentatori, îndemnându-i să creadă că acest refuz de a se lăsa învins, de a se confunda cu însăși moartea (ca la Trakl sau la Heym), ar însemna „detașarea” de drama propriei sale generații :

*The untameable, the live, the gentle,
Have you not know them? Whom? They carry
Time looped so river-wise about their house
There's no way in by history's road
To name or number them.*

¹ „Soarele cel netrebuincios n-a fost acolo, / Pământul necesar zăcea nepăsător / Pentru că mai mult decât lumina soarelui a încălzit pielea / Rotundeii lumi întoarșe pe dos.”

² „Nici o scăpare, / Nu există așa ceva; să visezi la noi dimensiuni, / Făcînd șah-mat, trișînd, vopsînd obrazul regelui / Așa încît el se mișcă asemenea unei regine, / Sau să strigi: «Nu e adevărat! nu e adevărat!» / Asemenea unui cadavru în groapa holerei / Sub o grămadă de cadavre.”

*In your sleepy eyes, I read the journey
Of which disjointedly you tell; which stirs
My loving admiration, that you should travel
Through nightmare to a lost and moated land,
Who are timorous by nature.¹*

Mai târziu, tema dragostei va fi dezvoltată în poezia lui Graves care va identifica femeia iubită cu „zeița albă“, în același timp muză și „alter ego“ al bărbatului. (Scriitorul îi va consacra o întreagă carte, explicând această nouă mitologie în care fiecare imagine simbolizează o valoare morală).

În tradiția lui Thomas Hardy, destul de puțin receptivă la forma modernă, poezia lui Graves nu respinge (precum, de pildă, aceea a lui Yeats) confesiunea directă, acea „persoană întâi“ pe care contemporanii săi englezi o socoteau doar „o mască“. Propria experiență (socotită de el însuși „un vis ciudat și negru în care e greu să crezi“), reflexiile sale l-au determinat să vadă prăbușirea unei biserici și, apoi, a unui imperiu în alcătuirea căruia conștiințele poezilor se cuveneau să rămână adevărate insule de frumusețe :

*In Peter's Church there is no faith or truth,
Nor justice anywhere in palace or court.
That we continue watchful on the rampart
Concerns no priest. A gaping silken dragon,
Puffed by the wind, suffices us as God.
We, not the City², are the Empire's soul :
A rotten tree lives only in the rind.³*

¹ „Cei neîmblânziți, cei vii, cei buni, / Nu i-ai știut ? Pe cine ? Ei poartă / Timpul răsucit, asemenea unui riu, spre casă, / Nu se poate, pe drumul istoriei, / Să-i numești sau să-i numeri. // În ochii voștri somnoroși, citesc călătoria / Despre care îmi vorbiți pe rînd ; ceea ce-mi stîrnește / Admirația plină de dragoste, pentru că ați călătorit / Prin coșmar spre un ținut pierdut și plin de șanțuri, / Care sînt fricoase prin fire.“

² În cazul de față, numele cartierului bancar și comercial al Londrei.

³ „În biserica lui Petru nu există credință sau adevăr ; / Nici dreptate nicăieri, la palat sau în tribunale. / Că noi continuăm să veghem pe metereze / Asta nu-i interesează pe preoți. Un balaur de mătase cu botul căscat, / Suflat de vînt, ne-ajunge ca Dumnezeu. / Noi, nu cei din City, sîntem sufletul imperiului : / Într-un copac putred e vie doar coaja.“

Expresionismul românesc s-a manifestat în direcții diverse, incorporînd forme foarte variate ale artei. Ca și în alte culturi, istoria literaturii române nu semnalează grupări expresioniste constituite ca atare, care să acționeze în spiritul unui manifest sau al unui program redactat minuțios. Mai mult decît atît, reflexe ale atitudinii expresioniste pot fi regăsite, cîteodată, în opera unor artiști care aderaseră formal la alte curente și care publicaseră în paginile unor reviste orientate spre alte idealuri estetice.

Intelectualii români întorși din Germania, unde studiaseră în anii precedenți celui dintîi război mondial, au fost primii care au familiarizat publicul din țara noastră cu problemele fundamentale ale expresionismului. Cum era, poate, firesc, ecourile expresioniste au răsunat, la început, în arta plastică; comunicîndu-se mai direct, impresiile vizuale au fost receptate de unii pictori a căror predispoziție temperamentală se adăuga înțelegerii lucide a ariei de probleme înfățișate de estetica expresionistă.

Se cuvine relevată împrejurarea că, în arta românească, s-a manifestat cu precădere direcția veristă a expresionismului, aceea care (mai cu seamă prin *Neue Sachlichkeit*) își afirmase crezul ei militant, adeziunea la o ideologie antiburgheză și antimilitaristă. Tradițiilor graficii românești din secolul al XIX-lea, participantă la cele mai de seamă evenimente ale vremii, sugestiile expresionismului german adăugau noi modalități de exprimare a unei atitudini etice și politice.

Arta unor Tonitza, Jiquidi, Aurel Mărculescu, Nicolae Cristea, în care se distingeau răsunete ale expresionismului, era înnobilită de o fermă convingere că valorile umane merită apărate. De cele mai multe ori, expresionismul românesc (mai ales în ipoteza sa plastică) s-a manifestat ca o reacție împotriva unei existențe absurde, a unei lumi alcătuite strîmb. Dar (o întreagă perioadă a creației lui Țuculescu stă mărturie) el a urmărit să exprime și întrebările asupra esențelor și ale sensurilor superioare ale vieții, asimilînd — ceea ce e foarte caracteristic — înțelesurile filosofice ale folclorului românesc. Sentimentul neantului, al irecuperabilelor prăbușiri sufletești lipsește chiar și din creațiile în care determinările mizantropice sînt mai limpezi; el va fi înlocuit cu o pole-

mică socială adesea violentă sau cu o atitudine filosofică în care aspirația spre echilibru nu este trăsătura cea mai puțin importantă.

De asemenea, filosofii români au crezut că pot descoperi în fundamentele estetice ale expresionismului preocupări specifice de a afirma existența umană. Problema se pune, mai ales, în legătură cu traducerea termenului *Einfühlung* care se dovedise dificil și pentru alți esteticieni din afara Germaniei.

Petre Andrei, de pildă, luase cunoștință, încă din anii studiilor sale în Germania, de ideile pe care le pusese în circulație cartea lui Worringer. Într-un studiu scris prin 1919—1920¹, el observa că prin *Einfühlung* se înțelege „o obiectivare proprie a noastră, o oglindire a eului nostru în lumea externă”. Și adăuga, foarte semnificativ pentru sensul estetic pe care el îl atribuia cuvântului: „Valoarea estetică se produce astfel prin afirmarea vieții... Negarea vieții într-un obiect constituie — după Lipps — urâtul. În aprecierea, în valorificarea estetică, noi avem în vedere ceea ce e omenesc, noi simțim valoarea că existând în noi, dar și ca obiectivată. Simțim o simpatie estetică pentru orice obiect unde punem viață”. (Sublinierile ne aparțin).

Se definea, în felul acesta, încă de la sfârșitul deceniului al doilea, o atitudine caracteristică acelei literaturi filosofice românești a cărei preocupare va fi descoperirea înțelesurilor expresionismului. Relațiile cu existența umană vor fi adesea relevate, atribuindu-li-se o însemnătate capitală. Valoarea artei expresioniste (și nu numai a ei) era pusă în legătură cu capacitatea de a exprima un ideal uman, de a pătrunde în însăși esența existenței omului.

Un alt gânditor român (pe atunci foarte tânăr), Tudor Vianu, se va ocupa în paginile *Esteticii* sale de teoria lui Worringer. El releva „lărgirea câmpului estetic de observație și asupra artei orientale și primitive, care nu înfățișează forme organice și vii, ci mai totdeauna forme abstracte și moarte”². Ideea lui Worringer că omul clasic și cel primitiv nutresc aceeași aspirație spre fericire și că, deci, rațiunea per-

¹ Și publicat în revista ieșeană *Cronica*, nr. 4 și 8/1968.

² Tudor Vianu, *Estetica*, ed. III, București, 1968, p. 26.

manentă de a fi a artei „stă în împlinirea acestei nevoi”¹, idee subliniată de Vianu, îngăduia așezarea expresionismului, atât de profund influențat de această concepție, într-o perspectivă nouă. Concluzia esteticianului român era, deci, că arta expresionistă va păstra în străfundurile ei năzuința spre fericire și înțelesurile ei vor fi cu atât mai tragice, cu cât aspirația aceasta va fi mai vehement contrazisă.

Semnificativă este, în același timp, atitudinea unor filosofi români față de concepțiile formale ale unor esteticieni contemporani. În *Istoria picturii în secolul XIX*, de pildă, Max Deri opera faimoasă împărțire a „atitudinilor fundamentale ale artei moderne”; precum se știe, în această lucrare (apărută în 1920), Deri considera că direcțiile primordiale ar fi *naturalismul* (relevând pasivitatea spiritului), *Idealismul* („tendința de a da numai ideea concretă a unui lucru și de a-i retușa însușirile pur individuale”) și *expresionismul* restituind „drepturile creatoare” ale spiritului. Lucian Blaga va respinge o asemenea împărțire, observând — pe bună dreptate — că aceste categorii sînt cu totul relative, că există tipuri și obiecte care aparțin dintr-o dată tuturor celor trei stiluri. Dar, ceea ce e important în polemica lui Blaga e că ea a determinat, în demonstrația sa, o cercetare filosofică a izvoarelor expresionismului, urmărite nu ca niște simple date istorice, ci ca elemente ale unei atitudini estetice, ale unei înțelegeri specifice a lumii. E îndeobște cunoscut faptul că mulți exegeți ai expresionismului l-au socotit pe Grünewald ca pe un artist ce prevestise întemeierea unei direcții moderne a expresionismului. Și e foarte adevărat că pictorul veacului al XVI-lea se înfățișa ca un înaintaș incontestabil al acestei creații străbătute de fiorul suferinței extatice, mîntuitoare. Interpretările mistice ale naturii (prezente mai ales în pictura unor membri ai grupului münchenez „Călărețul albastru”) vocația de a descoperi motive ale unei deznădejdi nihiliste își căutau, în cultura germană a secolului al XX-lea, rădăcinile în Evul mediu. Durerea se rostea, nu o dată, într-un limbaj împrumutat, în parte, din lexicul artei gotice tîrzii. Blaga a urmărit, într-o lucrare intitulată *Filosofia stilului*,

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, ed. III, București, 1968, p. 26.

legăturile artei lui Grünewald cu viziunea expresionistă. El a scos în relief tocmai acele relații artistice care nu cad sub semnul accidentalului, respingînd exagerările unei judecări fals comparatiste, închinată să integreze în expresionism artiști și chiar opere izolate ce prezintă numai asemănări periferice, și nu o adevărată corespondență de sentiment și de gîndire.

Descrierea pe care Blaga o face altarului de la Isenheim e o admirabilă pagină de comentariu al creației artistice și are, în același timp, meritul de a fixa premise precise pentru discutarea premergătorilor expresionismului. „E, desigur, o răstignire cum nu e alta mai mișcătoare; brațele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit... Trupul lui Isus e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznică durere sînt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar... Întregul e o viziune extatică a durerii mîntuitoare, viziune realizată prin o exagerare vădită a naturii lui. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului înseamnă să te mărginești la o definiție aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-și găsește întruparea în expresionism, se face greșeala de a se lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul nu poate să fie decît o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de caricatural, care se potrivește de minune cu aceeași definiție... Durerea din viziunea lui Grünewald ia proporții supraindividuale absolute. *De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendează, trădînd relațiuni cu cosmicul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*”¹.

Nu orice exaltare a individualului este, deci, după opinia lui Blaga, expresionism: suferința nu e îndreptățită, numai

¹ Lucian Blaga, *Filosofia stilului*, București, 1924, pp. 67—69, passim. Sublinieriile din textul citat aparțin lui Blaga.

prin ea însăși, să fie socotită ca o trăsătură expresionistă. Nu numai intensitatea sentimentului, dar și însușirea lui de a sugera absurdul unei existențe individuale sau sociale, sfîșierile dureroase ale unei conștiințe care descoperă imposibilitatea de a-și împlini aspirațiile, definesc — astfel — expresionismul. Și, ceea ce e foarte semnificativ pentru gîndirea lui Blaga, obiectul poeziei se transcende „trădînd relațiuni cu cosmicul”. Numai din această perspectivă poate fi înțeles și raportul cu expresionismul al liricii lui Blaga.

Poetul integra o întreagă mitologie a misterului, evoluînd de la panteismul celor dintîi compuneri spre o viziune ascetică a naturii. George Călinescu observa că panteismul poeziei de tinerețe a lui Blaga „ia forme virgiliene”¹. De la „beția de vegetal, de fructe, de animalitate rece”², poetul va trece spre o convertire a mitului în poezie, în tradiția lui Novalis și, în general, a romantismului german. S-a spus despre această poezie că reprezintă „o speță de idealism magic, concepînd lumea ca o proiecție fantastică a unui eu magic, invadat de vis și aurit de miracole”³. Ceea ce e adevărat în sensul că, în viziunea lui Blaga, miracolul descinde din tradiția unui folclor străvechi în care tendința materialității este evidentă. Chiar și în versurile care dezvăluie inflexiuni ortodoxiste, viziunile au ceva din naivitatea (aici voită) a iconografiei populare :

*Fecioara Maria
a legat rod ca un pom.*

O asemenea creionare plină de grație e poate mai aproape de universul imagistic al unei Emily Dickinson decît de cel al poeziei expresioniste din secolul al XX-lea. Ca și poeta americană, Lucian Blaga cultiva misterul universului, așezîndu-l în lumea vegetalului, ea însăși o întrupare a misterului germinăției și al morții :

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii, Compendiu*, ed. II, Buc., 1968, p. 352.

² *Ibidem*.

³ Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, Buc., 1968, p. 25.

Apoi cu frunza cobori. Și țărna
 ți-o tragi peste ochi
 ca o gravă plcoapă.

Poetul meditează la moarte în preajma „gorunului din margine de codru” sub umbra căruia „îl învinge atîta pace”. Asociațiile metaforice sînt, foarte adesea, vegetale; miracolul însuși al lumii e o „corolă” pe care poetul nu vrea „s-o strivească”. Asemenea lui Trakl (din *Abendlied, Verfall, Landschaft*, de exemplu), poetul român exprimă nevoia mistuitoare de a descoperi lumea miraculoasă a viselor, o lume în care somnul este o experiență tot în planul miracolului. Dealtmîteri, unul dintre volumele lui Blaga poartă, evocator, titlul *Lauda somnului*.

Dar spre deosebire de expresioniștii germani, mitologia lui Blaga nu cheamă sfîșierile, durerea, întunericul. Misterul ei (ca și în pictura lui Van Gogh, față de care Blaga și-a mărturisit adesea admirația) este accentuat de o nestinsă lumină; și nu este lipsită de semnificație împrejurarea că unul dintre ciclurile sale de versuri e intitulat *Poemele luminii*. Blaga se apropia, astfel, de acele zone ale misterului arhaic grec în care acesta se întâlnea cu străvechea mitologie a dacilor. El nu căuta expresia „trăirii integrale” în lumea exotică a arhipelagurilor polineziene, precum unii pictori germani din grupul „Die Brücke”, ci în religia mitică a popoarelor de pe actualul teritoriu românesc. Misterul lui Zamolxis (zeitate pe care Lucian Blaga a evocat-o adesea în opera sa) e un mister al luminii și al soarelui. Poetul cultiva această vocație a întoarcerii spre ancestral, spre vremurile imemorabile ale legendei, pe care — și în opera lui filosofică — le-a glorificat în mai multe rînduri, și constituie substanța unor poeme și a unor aforisme, precum, de pildă, acesta: „Cu orice mare iubire se declară în noi un proces de regresivitate prin mii de ani, spre situații mitologice primare și sublime, cum este bunăoară aceea a fructului oprit sau a glașurilor divine și demonice prin frunzișuri de rai”. Ceea ce așază viziunea mistică în spațiul unei alte tradiții, aceea a unei mitologii care nu avea nici un punct istoric de contact cu lumea culturii medievale germanice de unde provenea curentul expresionist cel mai caracteristic din acest veac.

Miturile poeziei lui Blaga sînt, cel mai adesea, acelea ale folclorului românesc pe care poetul l-a integrat într-o viziune în același timp universală și specifică. *Miorița* și simbolurile ei au prilejuit poetului numeroase încercări de a desluși orizonturile existenței omenești pe pămîntul românesc cărora Blaga le spunea „spațiu mioritic”. Dar ceea ce, la marele poet anonim al *Mioriței*, era fior al necunoscutului, sărbătoare a integrării în natură, devenea la Blaga temei al iraționalului. George Călinescu recunoștea, printre alții, structura platoniciană a sistemului filosofic al lui Blaga care „admite ca mijloc de investigație delirul”¹, numit de poetul și filosoful român „cunoaștere luciferică”. Cosmologia lui Lucian Blaga este și ea, așa cum s-a relevat, de obîrșie platoniciană. Observația că factorul geografic influențează (uneori decisiv) percepția intelectuală a unui întreg popor este transformată într-o teorie asupra „Spațiului abisal etnic”, guvernat de o entitate atotputernică, numită de Blaga „Marele Anonim” și care corespunde Demiurgului lui Platon. Ceea ce înlesnește înțelegerea unui vers din *Cîntec pentru anul 2000* în care Blaga se declară contemporan „cu fluturii, cu Dumnezeu”, îndreptățind comparația cu viziunea lui Rilke (cărui, de altfel, Blaga i-a dedicat un poem, slăvind-l pe cel „ucis de un ghimpe muiat în azur”, adică — așa cum s-a interpretat în mod justificat, mai târziu, de „setea de absolut”).

Misterele nu sînt dezlegate, în această poezie, decît de revelație, dar de o revelație lipsită de spaime și de încleștări lăuntrice :

*Încă ieri, numai ieri, doar ieri
mă apăram cu frică
de zodia nouă ce se ridică.
Și azi, dintr-odată, neașteptat, acest răsărit.
Ce cîntec nemăsurat.
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.
Puterile mișcă-n zenit.*

¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 388.

*Deschid porțile : Timp neumblat,
bine-ai venit,
bine-ai venit !*

În acest amestec insolit de filosofie platoniană, de pan-teism, de misticism ortodox, de mitologie folclorică românească, s-a constituit o lirică de adâncă tensiune lăuntrică. Dar revelația mistică îl îndemna pe Blaga să descopere adevărul naturii palpabile. Folosind, de pildă, sugestia mitului străvechi al lui Zamolxis, el a compus un poem dedicat raportului dintre creator și opera sa, și a cărui concluzie, ca și aceea a unei drame a lui Blaga ce pornea de la legenda Meșterului Manole, era că ficțiunea devine mai puternică decât creatorul ei. Zamolxe, tânjind după absolut, se bucură — totuși — de contactul nemijlocit cu natura :

*Altădată nopțile-mi erau leagăn de odihnă,
iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine
într-un vis atît de liniștit,
că reci și jilavele șopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.*

El trăiește în mijlocul unei naturi bucolice, lipsită de mari conflicte, și pescuiește „somni rotunzi ca pulpele fecioarelor” sau își sacrifică oile și „plînge în lîna lor”. Chiar și poemele ulterioare în care „virgilianismul” este — cum s-a spus — spiritualizat, iar „elementele agreate se sanctifică”, natura rămîne aceeași forță binefăcătoare pe care, în alt chip, o proslăvește și poezia populară românească. E o natură care nici nu-l îngrozește și nici nu-l înspăimîntă pe om, ci se apropie, supusă, de el : căprioarele-i beau apă din palmă, ca iconografia prerenascentistă consacrată lui Francesco din Assisi.

Apocalipsele poeziei lui Blaga nu au nici ele aspectul înfricoșător al nopților lui Trakl, cu „ciudate grădini... pline de șerpi, de fluturi de noapte, de păianjeni și lilieci” ; ele introduc, e adevărat, viziunea tipic expresionistă a orașelor

nimicite de mari dezastre, dar proclamă — în același timp — izbînda naturii descătuseate, ca într-un poem al lui Kipling :

*Din depărtatele sălbăticii cu stele mari,
Doar căprioare vor pătrunde în orașe
să pască iarba din cenușă.
Cerbi cu ochi uriași și blînzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porțile deschise —
uitîndu-se mirați în jur...*

Sentimentul însingurării atinge, astfel, la Blaga o intensitate diferită de aceea a poeziei expresioniste germane ; pentru că el rezultă, la poetul român, dintr-o concluzie filosofică și nu dintr-un simplu impuls temperamental. Merită să fie relevată, în această privință, concepția lui Blaga despre contribuția subconștientului la creația culturală. Blaga reprezintă unul din cazurile (nu foarte frecvente) ale expresioniștilor care au receptat cu ochi critic teoria freudistă a funcției creatoare a subconștientului. „Coordonatele abisale“, cum le numește Blaga, trebuie cercetate prin raportare la creațiile de cultură ; dar gînditorul român respinge analogia freudiană între ideile psihopaților și cele ale populațiilor primitive, considerîndu-le — pe bună dreptate — pe acestea din urmă, forme de cultură și nu fenomene patologice.

Ca și în cazul multor pictori români, expresionismul lui Lucian Blaga se prezintă ca un fenomen particular, cu trăsături individuale foarte puternice care îi conferă un loc aparte în complexul mișcării artistice europene și, deși adesea interpretările pe care le propune mitologiei folclorice românești se depărtează de spiritul acestei creații, poezia lui Blaga întregește, într-un chip foarte personal peisajul liricii moderne românești.

Un accent propriu introduce în expresionismul românesc și Al. Philippide ; însetat și el de absolut, confruntat de întrebări tulburătoare¹, poetul e ispitit de simbolurile naturii eterne și, firește, în primul rînd, de acela al lui Pan,

¹ Vezi Al. Piru, *op. cit.*, p. 55.

care — în concepția sa — înseamnă deopotrivă *totalitate* și *creștere biruitoare*:

*Vreau să m-amestec pe deplin
Cu plasma din adînc a vieții,
Să fiu la fel cu-acel elin
De care pomenesc poezii
Și căruia în vremuri vechi
Un zeu îi dase drept pedeapsă
Să-i crească frunze din urechi
Și negre rădăcini din coapsă.*

Ciudat e că, totuși, critica l-a considerat adesea pe Philippide ca pe un reprezentant al direcțiilor antimoderniste, asimilîndu-l nu o dată cu un fel de romantic tardiv, a cărui creație ar descinde exclusiv din tradiția lui Poe și a lui E.T.A. Hoffmann. Răspunzătoare sînt, poate, forma versurilor și, uneori, sistemul de metafore în care se cultivă un simbolism întunecat. Adevărul e, însă, că — dincolo de această austeritate a formei — suprafața aparent liniștită ascunde, în străfunduri întunecate, o spaimă încrîncenată de moarte.

Poetul se simte înconjurat de eternitate, trăind în mijlocul unei mari singurătăți în care el este „un Robinson cu insula în suflet”. Peisajul poeziei sale este acela al unor bezne agitate — ca în Dante — în care se ivesc sinistre apariții fantomatice. Uneori, acest univers se constituie — ca la atîția alți expresioniști — din fragmente ale unui peisaj urban concret, cu suburbii sordide; aceste imagini se risipesc în clipa în care poetul afirmă aspirațiile spre lumină ale umanității, visînd la întemeierea unei lumi a frumuseții și a speranței. În lirica lui vor alterna, astfel, orizonturile infernale — sub care vîntul urlă asemenea cîinilor — cu cerurile serafice, străbătute de poet pe o luntre la cîrma căreia se află un crin. Trecerea din întristare în exuberanță nu este numai, așa cum s-a spus cîndva, „romantică”; intensitatea cu care hipersensibilitatea poetului receptează și amplifică mișcările mediului este proprie, deopotrivă și expresionismului.

Războiul (ca și la Heym) e un monstru care sfîrtecă vieți și strivește destine. Umanitatea trebuie regenerată prin frăție

și atotcuprinzătoare dragoste. Philippide a dedicat, de aceea, victimelor antifasciste versuri de o profundă emoție :

*Cînd ați pornit cu suflet flămînd de nemîrire
Rîvnind spre-o lume dreaptă de tihnă și splendoare,
Cine-ar fi spus că visul de-azur și strălucire
Și idealul nostru de pace și iubire
Vor fi scuipate, frînte, călcate în picioare ?
Cine-ar fi spus, prieteni, că veți pieri în drum,
Prin cîmpuri teutone, în munci ucigătoare
Zvîrliți de vîi prin ruguri și-n cuptoare ?
Nu doarme-n nici o urnă sărmanul vostru scrum.
Și vîntul e mormîntul vostru-acum.
Dar visul vostru cîntă în visul meu mereu ;
De vorbă stau acuma cu voi ca altădată
Și în adîncul sufletului meu
Adun cenușa voastră-mprăștiată.*

O asemenea poezie în care se deslușește sentimentul solidarității cu cei uciși de hitleriști leagă, de fapt, două direcții fundamentale ale creației expresioniste, amîndouă prezente în opera lui Al. Philippide. Obsesia nopții, a fantasticului negru, a destinului necruțător, se însoțește cu tonul vehement, cu osîndirea hotărîtă a unui întreg sistem social.

Mai cu seamă după război, poezia lui Philippide se limpezește celebrînd viitorul omenirii pe care îl înțelege, tot mai adesea, ca pe o frățietate și ca pe dragoste între popoare. Tonul profetic, gestul sacerdotal îmbrățișează acum o nouă realitate, în vreme ce Infernul însuși pare a se pierde în vînt : coborînd la țărîmul Styxului, poetul constată că undele negre ale rîului s-au luminat, că — simbolic — luntrașul morții, Charon, Cerberul și chiar cetele umbrelor s-au risipit pentru totdeauna. Întoarcerea printre cei vii nu mai e imposibilă, poetul părăsește ținuturile subpămîntene și revine printre oameni, schițîndu-și astfel concepția estetică : totul se lămurește în funcție de puterea noastră de închipuire și de „măsura cu care ne măsurăm”¹.

¹ Vezi și Al. Piru, *op. cit.*, p. 56.

Relațiile dintre efemer și etern sînt înfățișate într-un chip foarte semnificativ : clipa înseamnă veșnicie, iar arta este o permanență umană imaculată. Pentru aceasta, poetul proclamă, însă, necesitatea unei arte înnoite, capabilă să cuprindă o realitate spirituală mai complexă. Fiindcă altminteri, e osîndită irevocabil să rămîna un straniu obiect de muzeu :

*Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare,
Te văd în timpuri foarte-apropiate
Zăcînd printre unelte demodate,
Mașină cu-ntrebuințări uitate,
Mai nebăgată-n seamă în giulgiul tău de praf
Decît mongolfierii sau primul batiscaf !*

Întemeiată pe viziunea tragediei universale, elegia „somp-tuoasă și neagră” a lui Philippide s-a luminat pe măsură ce poetul a asistat și a participat, în anii maturității, la împlinirea unor idealuri umanitare înalte.

Personalități puternic conturate, precum Blaga și Philip-pide, Tonitza și Țuculescu, au dat expresionismului românesc un contur specific. Nutrindu-se din idealuri estetice care nu acceptă deznădejdea nihilistă, reconsiderînd adesea sensurile tradiționale ale folclorului, mișcarea artistică expresionistă din țara noastră (sau, uneori, aceea care a receptat ecouri ale expresionismului european, prelucrîndu-le într-un sens propriu) se înscrie, cu un profil îndeajuns de personal, în peisajul creației moderne universale.

•

Împrejurările vieții sociale din acest secol au determinat reacții complexe ale artei și literaturii. Opoziția față de tendințele antiumaniste, exprimate din ce în ce mai violent de ideologia burgheziei, față de brutalitatea vieții cotidiene nu s-a tradus numai printr-o literatură a desperării, a orizonturilor închise ; protestul a căpătat adesea forme mai elocvente decît acelea ale evadării într-o lume iluzoriu despărțită de exasperanta existență reală. Atmosfera revoluționară care

a cuprins întreaga Europă în perioada imediat următoare primului război mondial și a Revoluției Socialiste a determinat, în literatura tuturor țărilor, afirmarea unor direcții ale căror sens umanist era explicit: poeții visau la o lume mai frumoasă pe care s-o clădească nu în afara lumii reale, concrete, ci în mijlocul ei, împlinind idealurile unor vaste categorii umane.

Semnificativ e faptul că, indiferent de credințele lor estetice, foarte mulți scriitori și artiști au abordat o tematică revoluționară după ce au avut prilejul să vină în contact cu ideile marxism-leninismului. Chiar dacă atitudinea antiburgheză fusese limpede și în creațiile lor anterioare, ea a căpătat, în acei ani, o adresă mai directă. Expresionismul lui Becher, futurismul lui Maiakovski, suprarealismul lui Aragon, de pildă, s-au convertit — mai devreme sau mai târziu — într-o expresie poetică influențată evident de ideologia proletariatului internațional și de ciocnirile sociale din propriile țări. Cel mai adesea, poeții care au aderat în chip decis la aceste idealuri generoase au fost membri ai partidelor comuniste; au fost, însă, și cazuri — la fel de elocvente — în care apropierea de ideile revoluției s-a produs fără ca artiștii să fi aderat direct la partid. Ceea ce demonstrează încă o dată forța de influențare cu care acționează ideile comunismului, creînd o atmosferă prielnică antrenării unor categorii foarte largi în mișcările revoluționare.

Evoluția lui Aleksandr Blok este semnificativă în această privință. Începuturile sale poetice mărturiseau influența simbolismului care, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, era predominantă în lirica rusă.¹ Mai mult, concepția „artei pentru artă”, exprimată adesea de tânărul poet, se însoțea cu unele idei despre om și despre destinul lui provenind direct din Nietzsche. Era o vreme în care literatura rusă își afirmase personalitatea, în primul rînd, în cîmpul vast al romanului (operele lui Tolstoi, Dostoievski și — într-o măsură — cele ale lui Turgheniev înrîurind ample di-

¹ Vezi Janko Lavrin, *From Pushkin to Mayakovsky*, Londra, 1948, p. 235.

recții ale prozei europene ¹), și în cel al dramei, unde numele lui Cehov dobândise ecouri largi în creația universală. Poezia nu avea același prestigiu; critica deplîngea frecvent pierderea tradiției din vremea lui Pușkin și a lui Lermontov ². Cu toate acestea, o incontestabilă efervescență a marcat lirica rusă din acea epocă, în care operele unor Valerii Briusov, Innokenti Annenski, Andrei Belii se alăturau recentei revalorificări a unei creații foarte personale, cum era aceea a lui Feodor Tiutcev. În această atmosferă s-a format Aleksandr Blok; gândirea lui a fost influențată, la început — mai presus de orice direcție poetică —, de misticismul lui Vladimir Soloviov.

Cel dintîi volum de poezii al lui Blok, *Stîhi o prekrasnoi dame* (*Versuri despre frumoasa doamnă*, 1904), cuprinde numeroase aluzii la filosofia lui Soloviov; cartea este, după propria definiție a poetului, „simbolistă”. Personajul central este deopotrivă o femeie reală (fiica vestitului chimist Mendeleev, care avea să devină soția lui Blok) și o întrupare a principiului frumuseții, aliat cu conceptul de înțelepciune divină, *Sofia*, cum purta numele această idee în cărțile lui Soloviov. „E foarte dificil, în această perioadă a creației sale, să se despartă diferitele straturi ale simbolismului său și să se spună cu certitudine că un poem e dedicat unei femei, altul unei idei, un al treilea țării natale; în acest sens, al complexității și al simultaneității simbolurilor el este un poet modern tipic” ³.

Dar țesătura versurilor este apropiată mai ales de modelele aparținînd secolului al XIX-lea; limbajul poetic e de o simplitate care sugerează mai curînd stilul prerafaeliților englezi decît metafora lui Rilke sau Yeats, scriitori cu care a fost comparat nu o dată. Dacă un poem ca *Sudden Light* (*Lumină bruscă*) al lui Rossetti, de pildă, ar fi tradus în limba rusă, cred că și-ar afla cu siguranță locul în volumul lui Blok. Ca și poetul *Binecuvîntatei domnișoare*, Blok recu-

¹ Vezi și Tamara Motîleva, *Literatura rusă clasică în lumina Occidentului*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 5/1947.

² Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 236.

³ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 86.

noștea în *Vita Nuova* un model al propriei opere ; el va intenționa să scrie un comentariu în proză care să releve paralela. Dar, spre deosebire de Dante Gabriel Rossetti, el deslușea — încă de la început — în aerul straniu care-l înconjura, prezența simbolului răului. Încă din 1901 (avea atunci 21 de ani), Blok vorbea despre „un duh cu fața albă” care rătașcește prin locurile familiare poetului, dar este alungat de puterea femeii iubite. Imediat, însă, după publicarea *Versurilor despre frumoasa doamnă*, s-a produs o violentă criză morală : duhurile „cu fața albă” au invadat poezia lui Blok care începea să se socotească lovit de blestem. Figura cerească a soției se transformă în aceea a unei vrăjitoare care nu mai păstrează nimic din frumusețea angelică de odinioară.

Pe bună dreptate, s-a pus această îndelungă perioadă de deprimare în legătură cu întreaga atmosferă spirituală a Rusiei de la începutul acestui secol¹. Blok duce o existență singulară : cutreieră tavernele, locurile rău famate, în tovărășia unor indivizi extrem de dubioși. Caută cu desperare o nouă împlinire a idealului „frumoasei doamne”, dar descoperă de fiecare dată cât de departe se afla de tărâmul visat, al desăvârșirii și al purității. Detaliul vieții obișnuite îl atrage, de data aceasta, și — sub influența lui Strindberg — deslușește semnificații tragice în viața sordidă a periferiei, așa cum, cândva credea că poate desluși eternitatea în „frumusețea divină” propovăduită de Soloviov.

Blok și-a declarat simpatia față de revoluția din 1905. Evenimentele sociale i-au solicitat, în acea vreme, pe toți intelectualii ruși care își dădeau seama că asistau la un moment dintre cele mai însemnate ale istoriei țării lor. Atitudinea față de revoluție s-a tradus, la Blok, printr-o definire mai clară a opoziției dintre realitate și vis. Poetul căuta noi valori care să întrupeze faptele binelui simbolizate cândva de frumoasa doamnă a celor dintâi versuri ale sale. Pentru o vreme, ea se mai arată încă, deși preschimbată în alte înfățișări, precum aceea a unei necunoscute care se ivește misterioasă în cafeneaua unde poetul bea în tovărășia prie-

¹ Vezi *Istoriia ruskoj literaturj*, Akademia Nauk S.S.S.R., 1954, vol. X, p. 316. (Articol redactat de V. N. Orlov.)

tenilor săi. Ea trece „prin gloata de bețivi“, „singuratecă și frumoasă“, respirația ei aducând mireasma „unor lucruri legendare, uitate de mult“. Poetul simte că i se împărtășesc „mistere negrăite“ și că „un alt soare îi cuprinde fiecare colț al ființei“, pătrunzându-l „ca un vin tare“.

Secretul acestei apariții nu este dezvăluit poetului. El așteaptă să-l descopere (nu ca Yeats, prin permanentă exercitare a funcției cunoașterii), printr-o revelație care, însă, nu se produce. I se comunică numai fragmente ale adevărului; într-o înmiresmată dimineață de primăvară, în mlaștinile din preajma Petersburgului, cuprinse de dezgheț, aude zvonul îndepărtat al unui dans țigănesc. Aceasta este latura „rea“ a misterului, a acelui mister care refuză să i se dezvăluiească în întregime.

Forța pozitivă, capabilă să înlocuiască visele de odinioară, era — credea Blok — *muzica*, înțeleasă ca o noțiune complexă, semnificând eliberarea de emoții, inspirație poetică sau, în plan social, eliberarea umanității, revoluția. Într-un amestec îndeajuns de confuz de concepții, acestei idei i se alătură un fel de patriotism mistic: Rusia era privită ca o nouă întrupare a Frumoasei Doamne de odinioară, ca o forță care armonizează *muzica*, acea muzică a cărei victorie va fi adusă de o nouă revoluție. Dar, pentru Blok, revoluția însemna și înfrângerea unei civilizații care împinsese lumea pe un drum greșit, încă din vremea amurgului Evului mediu. Poetul își însușea, în felul acesta, concepția naivă, utopică, potrivit căreia salvarea din impasul societății burgheze, din lumea relațiilor antiumaniste determinate de capitalism, trebuia căutată într-o întoarcere definitivă la primitivism... „Vîrsta de aur“ era adusă în plină epocă feudală, iar revoluția (pe care Blok o prevestea și o dorea) avea rolul de a porni de la realitatea acelei vremi îndepărtate și, contestînd tot ceea ce s-a înfăptuit în lume de atunci încolo, să purceadă la statornicirea unor noi relații omenești.

Blok visa la o adevărată cruciadă, la „întemeierea unei noi credințe“; dar visurile sale nu îmbrățișau numai această latură spiritualistă a realității (sau, cum s-a spus, a „ireali-

țății”¹): ele conturau și viziunea unor gigantice uzine care să se înalțe pe pământul Siberiei și să aducă Rusiei belșugul, „întrecînd civilizația tehnică a Occidentului”.

Aceste transformări erau necesare, în măsura în care viața oamenilor era, în ochii lui Blok, sordidă și exasperată. Poemul *Umilință*, de exemplu, descrie lumea ca pe un bordel plin de mobile desperecheate, în care se înghesuie negustori și jucători de cărți. În această încăpere de o vulgaritate stridentă, intră un tînăr (o proiecție a poetului însuși); totul e în jur umilitor și apăsător, dureros de trivial. Amurgul de iarnă care pătrunde pe ferestre accentuează fiecare detaliu al acestei picturi a vulgarității: tînărul nu mai poate îndura priveliștea și fuge. Dar, chiar și dincolo de zidurile casei desfrîului și a deznădejzii, el nu se simte salvat. Amurgul însuși este un simbol al deprimării și al decadenței.

Poemul era compus în 1911, într-o vreme în care Blok începuse a fi obsedat de gîndul morții. „Frumoasa doamnă” nu mai era numai întruchiparea țării natale, ci — printr-un sistem complicat de metafore — o alegorie a morții. Poetul își privea viața al cărei sfîrșit îl bănuia aproape și îl dorea să se săvîrșească în umbra turnurilor Kremlinului (care simbolizau tradițiile și puterea Rusiei); sau pe malurile Nevei, cuprinse de viscolul înghețat, iar o bătrînă, aplecată de povara vreascurilor, să-i găsească trupul în zăpadă. Sau „într-unul din satele care-mi sînt atît de dragi”, într-o toamnă cenușie, sub ploile fără de sfîrșit.

Tema revine frecvent în poezia lui Blok, însoțindu-se cu aceea a regretului pentru copilăria pierdută. Într-un poem fără titlu (scris cam în aceeași perioadă), o escadră intră în apele unui golf și, la fel de misterios cum se ivise, dispare numai semaforul de pe promontoriu continuînd să le semnaleze prezența. *Muzica* apăruse, deci, și se pierduse, neștiută și nu lăsase altă urmă a misterioasei ei prezențe decît aceste semne („codificate”, cum — s-ar fi spus cîteva decenii mai tîrziu) care promiteau că ea va veni însă odată în viața poetului.

Dar împlinirea supremă a *muzicii* rămîne revoluția. Pe cîmpia *Kulikovo*, considerat de mulți comentatori, dacă nu

¹ Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 249.

cel mai reprezentativ poem al lui Blok, în orice caz un moment crucial al evoluției sale poetice, cuprinde și prorocirea evenimentelor revoluționare. Locul în care se dăduse o bătălie decisivă pentru istoria Rusiei, din vremea luptelor cu tătarii, este investit cu un sens mult mai larg. Înțelesurile tradiționale ale destinului țării sînt, de data aceasta, profund modificate. Imaginii Rusiei patriarhale îi ia locul alta nouă, aceea a patriei confruntate de violente conflicte sociale, de tragedia războiului. Stepă răsunînd sub copitele cailor sălbatici nu este doar o metaforă a „pasiunilor mistuitoare”, a „vechii dureri” care — asemenea „unui lup sub luna nouă” — veghează, amenințătoare; ea este și imaginea concretă a unei țări care luptă pentru libertate. Și, în vreme ce „goana tătară” răsună în depărtare, poetul vede cum, pe întinsurile stepei, se aprind focurile.

Pămîntul Rusiei, cuprins de focurile luptei, va reveni din ce în ce mai des în versurile lui Blok; ciclul *Țara mea* (din care face parte și *Pe cîmpia Kulikovo*) va înfățișa această priveliște, atît de diferită de aceea a primelor poeme ale lui Blok. Uneori, versurile au un sunet mai calm, precum acelea în care poetul își amintește întîlnirea cu un bătrîn moșier, întrupare a pașnicei Rusii de odinioară; nemărturisită, influența tolstoiană îl conducea pe Blok spre o concluzie idilică, atît de puțin conformă viziunii sale generale, aceea a unei țări agitate de profunde conflicte, așa cum apărea în cele mai multe poeme ale ciclului. Tonul devine, însă, predominant profetic. Dar sentimentul care caracterizează poemele este acela al unei iubiri fără speranță pentru „Frumoasa doamnă”, simbolizată acum de figura iluminată de suferință.

Acesta era simțămîntul cu care Blok asista la marșul armatelor îndreptîndu-se, la începutul războiului, spre frontul galițian. Totul era atît de departe de ceea ce el socotise a fi „bătălia eliberatoare”! Războiul nu însemna, pentru Blok, „eliberare a energiilor încătușate”, așa cum îl proclamase, cu numai cîțiva ani înainte, Marinetti; poetul rus purta încă visele neîmplinite ale revoluției din 1905. Și, de aceea, în pofida concepțiilor sale atît de neclare, a înțelegerii stranii a rosturilor schimbărilor sociale, el își va proclama admirația față de Revoluția din Octombrie.

Firește, nu putea fi vorba de o adeziune totală la cauza socialismului; Blok avea o concepție mult prea sofisticată, înrîurită de prea multe idei potrivnice, pentru a fi putut înțelege dintr-odată sensul Revoluției. Poemul *Cei 12* este o dovadă a acestui amestec înnegurat de entuziasm revoluționar și de simbolistică mistică, aceasta decurgînd, în bună măsură, din viziunea mai veche a poeziei lui Blok, în centrul căreia stătea „Frumoasa doamnă”, în ipostazele ei multiple.

Epica poemului este, aparent, foarte simplă: un grup de revoluționari străbate, prin viscolul începutului de iarnă 1917, străzile Petrogradului. Sînt cîțiva oameni îmbrăcați în haine zdrențuite, al căror mers e însoțit de zîmbetul batjocoritor al burghezilor de pe trotuar. Un vînt aprig străbate întregul poem, azvîrlind în lături inscripțiile și pancartele cu lozinci fals democratice ale adversarilor revoluției, răscolind zăpada sub pașii celor doisprezece. Grupul se transformă, treptat, într-un fel de forță impersonală, o stihie, un element implacabil al naturii.

Dar frazele poetice de o mare simplitate (în care abundă expresii idiomatice „ale străzii și ale fabricii”¹) conturează o atmosferă de mister, la care contribuie, deopotrivă, „elemente romantice, realiste și simboliste”². Și, ceea ce — mai presus de toate — caracterizează sentimentul liric al poemului, este o ură nestăpînită față de lumea veche, față de tot ceea ce se împotrivesc acestui „vînt purificator” care vîlăie în versurile lui Blok. Tensiunea e sporită de o împrejurare tragică: unul dintre soldații acestui detașament al gărzilor roșii o împușcă, fără voie, pe Katia, iubita lui (o biată femeie de stradă, fără idealuri prea generoase, care adună, avară, „bancnote de-ale lui Kerenski”). Întregul poem urmărește, apoi, paralel cu acțiunea generală, reacția morală a tînărului soldat, urmărit de amintirea crimei.

Ritmul sugerează violența ciocnirii între clasele sociale; Blok se declară, fără ezitare, împotriva „burghezilor cu nasul înfundat în blănuri”, care privesc la detașamentul ce-și urmează drumul pe străzile troienite și întunecate. Lînga

¹ Vezi Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 254.

² *Idem*, p. 255.

burghezul care pare „un semn de întrebare adresat cerului”, stă o „biată corcitură”, un câine abătut și flămînd; poetul își dă seama cum aceste două fapte (care, în viziunea lui, seamănă atît de mult una cu cealaltă) simbolizează „lumea cea veche”. Nimic din ceea ce aparține acestei lumi nu mai poate și nu mai merită să fie salvat. Nici măcar imaginea „sfintei Rusii” de odinioară, cu izbele sărăcăcioase, pierdute în mijlocul pădurilor imense; Blok ajunge, astfel, la o concluzie foarte diferită de aceea a primelor sale poeme: „Frumoasa doamnă” își pierde nimbul tainic, suferințele poporului rus ies limpede la iveală.

Dar, deși revoluția se înlăptuiește, așa cum poetul însuși declară, „fără ajutorul crucii” (țelul acesteia rămînînd împlinirea dreptății universale, a frăției între oameni) ea i se înfățișează ca o expresie a gândirii creștine. Adică a acelei gândiri care, după concepțiile mistice ale lui Blok, tinde să se convertească într-un „spirit suprem al muzicii”, așa cum considera el într-un eseu¹.

În felul acesta, simbolistica propusă de *Cei 12* se tulbură și mai mult, și asemănarea grupului de soldați cu ceata celor doisprezece apostoli devine evidentă. În mijlocul dezolării, al crimelor și al viscolului neiertător, se conturează, astfel, imaginea misticismului creștin al lui Blok; pășind pe zăpada înghețată, apare — cu fruntea încununată de spini — însuși Isus. Fără îndoială, din perspectiva filosofiei poetului, acest final are sensul unui mesaj mesianic, al prevestirii victoriei; dar asimilarea idealului revoluționar cu acela al bisericii nu face decît să adauge confuziei filosofice a poemului un element și mai greu de susținut.

Se cuvine, însă, relevată încă o dată semnificația apropierei de Revoluție a acestei creații poetice cu o evoluție atît de sinuoasă. *Cei 12* reprezintă o încercare a lui Blok de a-și regăsi încrederea în oameni și în viață, „o încercare exprimată cu un patos de care numai un mare poet e capabil”². Din această perspectivă, s-ar putea presupune că apariția (evident, neașteptată) a simbolurilor din finalul poemului reflectă

¹ Vezi: Akademia Nauk S.S.S.R., *op. cit.*, p. 367.

² Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 258.

convingerea că, după zilele de suferință, va veni o vreme în care Revoluția își va afirma capacitatea ei creatoare.

Mai puțin aluziv (și, poate, mai programatic) este poemul *Sciții*, compus în vremea tratativelor de la Brest-Litovsk; el este, de fapt, un pandant al *Celor 12*. Dar, nici de această dată, concepțiile lui Blok nu sînt mai limpezi; el se adresează Europei, vorbind din unghiul slavofiliei, amenințînd-o cu o „invazie înspăimîntătoare a sciților”. Rusia este „un sfinx” care „revarsă sînge” și ai cărui ochi „privesc, privesc, privesc” restul continentului „cu o dragoste de piatră și cu ură”. Se deslușesc aici ecouri din Dostoievski, prea puternice pentru a mai îngădui glasului lui Blok să sune clar, în numele Revoluției, așa cum poetul o dorea, de fapt. Apelul adresat popoarelor lumii care erau chemate să se alăture Revoluției din Rusia nu e conceput ca un îndemn la lupta pentru zdrobirea capitalismului; cuvintele lui Blok au o rezonanță sălbatică. În concepția lui, Europa merita pedepsită, orașele incendiate, catedralele prefăcute în grajduri, peste toată această viziune de spaimă, înălțîndu-se mirosul cărnii arse. Blok se situa, astfel, foarte departe de concepția leninistă a Revoluției și a caracterului ei internațional; încheștarea aceasta, descătușarea forțelor uciderii și ale distrugerii nu aveau nimic comun cu adevărata Revoluție.

„Viața merită să fie trăită numai cînd cerem foarte mult de la ea”¹; această frază dintr-un eseu scris în timpul în care Blok își compunea poemele dedicate Revoluției, cuprinde un înțeles deosebit pentru evoluția gîndirii sale sociale. De data aceasta, poetul sesiza mai exact sensul marii mișcări la care era martor: mesajul Revoluției cuprindea, în concepția lui Blok, ideea „păcii și a frăției popoarelor”². Într-un eseu intitulat *Rusia și intelectualitatea*, Blok scria, încheind o biografie spirituală plină de ezitări printr-o declarație hotărîită în sprijinul Revoluției: „Totul are un sfîrșit... numai muzica nu moare”³; *muzica*, idee supremă a

¹ Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 260.

² Vezi Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura Russa*, Florența, 1964, p. 625.

³ Cf. *ibidem*.

creației lui Blok, se întrupa acum într-o realitate concretă, dinamică, tulburătoare. Revoluția însemna o forță regeneratoare, însemna un moment de răscruce în istoria umanității, care va inaugura o epocă nouă, o lume a împlinirilor.

Blok a murit în 1921, înainte ca visele lui să se fi realizat pe deplin. Odată cu el dispărea cel mai de seamă reprezentant al școlii simboliste ruse din care el a socotit întotdeauna că face parte deși, în ceea ce-l privește, numai cu greu s-ar putea stabili un curent literar căruia să-i aparțină această creație cu un sunet atât de personal și de difuz.

Reacția împotriva „cețurilor” care învăluiau poezia lui Blok și a ultimilor simbolști, începe să se manifeste încă din jurul lui 1910. Se vorbește, în mod curent, de trei direcții pe care le cuprindea această reacție : cea dintâi, reprezentată de grupul „acmeist” (condus de Nikolai Gumiliev, Anna Ahmatova și Serghei Gorodețki), care îndemna la o tratare în termenii realismului a evenimentelor vieții cotidiene ; grupul futurist, dominat de personalitățile lui Maia-kovski și Hlebnikov, propovăduind o modernizare a expresiei poetice, în sensul adoptării unui vers mai energic, reflectînd direct epoca ; cea de-a treia grupare, a cărei poezie se inspira din peisajul satului rus, continua, într-o măsură, tradiția literaturii lui Kolțov și a lui Nekrasov.

Figura cea mai proeminentă a acestui din urmă grup este, fără îndoială, S e r g h e i E s e n i n. Născut într-un sat al guberniei Reazan (în 1895), poetul aducea cu sine imaginea cîmpiilor și a pădurilor de mesteceni a iernilor albe și a primăverilor, cuprinse toate într-un lirism de o mare căldură lăuntrică. Poetul s-a simțit întotdeauna legat de pămîntul rus căruia se socotea dator cu toată ființa sa. Ar fi însă inexact să se interpreteze poezia lui numai ca o mărturie a „spiritului rustic” rus, a „culorii locale” ; e adevărat că Esenin s-a considerat întotdeauna țăran și că se simțea foarte stingher în forfota capitalei, că era în permanență mistuit de nostalgia satului. Că opunea civilizației tehnice, proslăvită de futuriști, peisajul poetic al vastelor întinderi ruse, și că, într-o măsură, opera sa rămîne tributară unui anume idilism. Dar e tot atât de adevărat că secolul al XX-lea nu a generat decît puține creații cu un atât de

autentic și de pur sentiment al naturii, mărturisit într-un lirism atât de plin de o învăluitoare melodie.

Esenin a cultivat chiar un fel de ostentație; prietenul său, Marienhof, povestește cum, în anii șederii sale în Petersburg, poetul purta o cămașă brodată cu motive țărănești, cizme și șapcă, cum cânta la acordeon melodii populare, „spre marea satisfacție a *rafinaților*, care, astfel, veneau în contact cu *poporul*, fără să-și părăsească elegantele apartamente din centrul orașului”¹. Dar, dincolo de aceste poze puerile, Esenin a nutrit o dragoste sinceră față de satul rusesc, față de „câmpurile cu porumb”, de „dumbrăvile de mesteceni” și de oamenii de la țară. Elegia modernă a dobândit, prin opera lui Esenin, un accent inedit, o prospețime a expresiei, care se opuneau direct rafinamentului ermetic, atât de caracteristic unei bune părți a poeziei de confesiune din acest secol.

Ceea ce surprinde în poezia lui Esenin este simplitatea mijloacelor cu care se realizează efecte lirice atât de puternice. Fără îndoială, există în poezia sa o largă varietate a ritmurilor melodice, inedite asociații verbale, imagini a căror aparentă spontaneitate ascunde o îndelungă elaborare a termenilor logici. Străvechile tradiții și obiceiuri, un fel de animism și de panteism naiv sînt evocate cu o atotcuprinzătoare duioșie care face ca întregul peisaj să devină extrem de familiar, lipsit de orice fals exotism.

Dar Esenin aducea în poezia lui și mărturia unui anume spirit anarhic, care tălmăcea — de fapt — protestul față de viziunea tradițională, dispusă să atribuie țăranului o atitudine resemnată și extatică. La Esenin noțiunea de libertate era inseparabil asociată cu spațiile vaste, cu largile câmpii ale Rusiei. Poetul avea o fire neliniștită, „înclinată spre excese sentimentale”; dar năzuia să-și păstreze marea puritate sufletească. Nu se poate, însă, explica apropierea sa de ideile revoluției (chiar așa de puțin tipică, precum s-a produs în cazul său) numai prin efectul trăsăturilor temperamentale. Procesul este, întotdeauna, mult mai complex. Ceea ce rămîne valabil într-o asemenea afirmație este că adeziunea la Revoluție este — dacă se împlinește doar dintr-un impuls

¹ Cf. Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 264.

temperamental — mai puțin statornică (deși mai bruscă) decît dacă e urmarea unei concluzii de ordin filosofic.

Obîrșia țărănească a lui Esenin, căreia poetul îi acorda atîta importanță, nu putea să nu influențeze modalitățile lirice ale creației sale. Simbolurile, mai ales cele din poemele de început, descindeau din reprezentările unei existențe rurale arhaice; ele se dilată, uneori, pînă la atingerea unor dimensiuni cosmice, în sensul mitologiei populare. Ca în poveștile rusești, Dumnezeu și sfinții iau chipuri de oameni, poartă printre ei, luîndu-le obiceiurile, gesturile, comportîndu-se întocmai asemenea unor țărani; desacralizarea se produce în sensul unui fel de umanizare jovială. Dealtminteri, întregul peisaj eseninist are o incontestabilă înfățișare cordială: zorii răsăriți deasupra lanurilor de grâu îi sugerează imaginea unei vaci care își alintă vițelul; luna este „un miel zburdînd în pajiștea albastră”; toamna e o iapă roșcată ce-și mîngîie mînzul.

Se înțelege de la sine că un asemenea spirit avea să înțîmpine într-un chip foarte personal, diferit de cel al lui Maiakovski sau Blok, Revoluția. El nu era nici poetul luptător visînd (în tradiția lui Shelley) să-și transforme versurile în trompete care să cheme la luptă, nici intelectualul copleșit de dezamăgiri, așteptînd un nou Apocalips purificator. Esenin rămîne — așa cum s-a observat — un revoluționar utopic; și poemul pe care l-a scris în 1919, *Inonia*, constituie, de fapt, un pandant la *Cei 12*. La drept vorbind, împreună cu poemul lui Blok, cu 150 000 000 al lui Maiakovski, cu *Lenin* al lui Nikolai Kliuiev, el reprezintă un autentic început al unei noi epoci a poeziei ruse, care va cuprinde, de acum înainte, din ce în ce mai hotărît, o realitate amplă, fremătătoare, aceea a Revoluției.

Dacă *Cei 12* este un poem al extazului febril, *Inonia* a fost definită (și după cum mi se pare, pe drept cuvînt) ca o operă prin excelență retorică, în care hiperbolele se succed într-un adevărat torent imagistic. Idealul utopic este afirmat cu o grandilocvență căreia nu-i lipsește, însă, ineditul metaforelor. Poetul ar vrea să „jupoaie firmamentul ca lîna de pe o oaie”, să „hoinărească pe Calea Laptelui” și să „spargă luna ca pe o nucă”. Și, cum „opt aripi foșnesc pe umeri, în

viscole năpraznice", poetul se simte în stare „să răstoarne întreaga lume". Imaginile tradiționale ale religiei creștine sînt respinse; dar, în locul lor, Esenin pune un vag ideal patriarhal, o Arcadie idilică unde „trăiește zeitatea celor vii", unde oamenii „cred în putere" și „Adevărul nu poate fi găsit decît în om".

Experiența „imaginistă" spre care se îndrepta Esenin s-a dovedit, destul de curînd, infructuoasă. *Imaginismul* rus (asemănător, într-o măsură, *imagismului* anglo-saxon cu care a fost contemporan) s-a constituit în școală literară în 1919, cînd s-a publicat un manifest proclamînd imaginea nu numai ca mijloc, dar și ca scop al poeziei; ea dispensa, în concepția celor care semnavă manifestul, de orice efort logic, în sensul obținerii unei coerențe a ideilor. Este unul dintre cele mai convingătoare exemple ale eșecului care, inevitabil, înfrîmpină căutările originalității cu orice preț; pentru că, foarte adesea, expresia contorsionată și obscură cultivată de imaginiști nu ascundea sensuri mai cuprinzătoare, ci doar efortul de a construi un sistem metaforic insolit. Dar apartenența la curent a lui Esenin a fost numai trecătoare și, nu mult mai tîrziu, poetul însuși își va preciza punctul de vedere: „Imaginismul a fost o teorie formală, dar ea nu s-a nutrit dintr-un sol fertil și a murit, nesocotind adevărul că numai imaginile organice au valoare"¹. În anii care au urmat acestei experiențe imaginiste a lui Esenin, poetul a continuat să ducă o existență boemă, ostentativ dezordonată. Căsătoria lui cu faimoasa dansatoare Isadora Duncan (care, la invitația Consiliului Comisarilor Poporului, sosise la Moscova ca să conducă o școală de dans pentru copii) a fost încă un moment nefericit al biografiei lui Esenin. Personalități, în fond, foarte diferite, cu un spirit exacerbat de independență, cei doi soți nu au putut avea o viață liniștită și, cu fiecare zi care trecea, nu au făcut altceva decît să adîncească o tragedie greu de suportat de fiecare dintre ei. Violențele se succedau, timpul trecea, „întunecat și dușmănos" deznodămîntul fiind, în chip firesc, o despărțire care, nu cu mult mai tîrziu, avea să aducă

¹ Cf. Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 270.

suferințe noi în viața — și așa destul de dureroasă — a lui Esenin¹.

Poetul se va simți, tot mai adesea, „strivit de viața orașului” și va tânji, deznădăjduit, după priveliștile satului natal. Poemele sale, evocând tot mai stăruitor atmosfera cârciumii, vor mărturisi o suferință răscolitoare. Poetul are viziunea „colibei acoperite cu stuf” în care s-a născut, stînd pustie sub cerul larg, în vreme ce el e sortit să moară „pe străzile întortocheate” ale orașului. El nu mai nutrește nici o speranță de a se întoarce „în cîmpia unde se juca” odinioară, nici să mai asculte vreodată „cîntecul plopului sub a cărui umbră să stea întins”. Noaptea orașului (cu o lună diavolească înălțîndu-se peste clădiri) nu îi aduc decît puțină liniște sufletească, acea liniște pe care o caută cu o desperată stăruință în cârciumile mărginașe. Inima îi bate, ritmează un cîntec de pierzanie: „Sînt pierdut, ești pierdut, sîntem pierduți cu toții”.

Esenin, care se proclama „ultimul poet al satului”, asista înfricoșat la dispariția vieții patriarhale și îi „cînta troparii de îngropăciune”. El vedea ivirea „oaspetelui de fier” (parabolă inspirată, poate, de „oaspetele de piatră” al lui Pușkin) ca pe o adevărată catastrofă, nimicind pașnica imagine a „cîmpurilor de azur” și a „spicelor de secară umezite de rouă”; vînturile vor dansa „dansuri funebre”, în vreme ce luna va veghea ultimul ceas al vieții poetului. Reacția împotriva civilizației tehnice (atît de violentă la expresioniști) se împlinea la Esenin dintr-un unghi diferit; nostalgiile „Edenului pierdut” provocau nu revolta întunecată a unui Trakl sau Benn, de pildă, pentru care realitatea rurală nu avea aceeași semnificație ca pentru poetul rus, ci o poezie elegiacă de adîncă vibrație, a tristeții veșnic nemîngîiate. Precum pictorii grupării expresioniste germane „Podul” căutau idealul vieții imaculate de civilizația burgheză în îndepărtatele insule ale Pacificului, în mijlocul unor populații primitive, Esenin, adversar al mașinilor moderne, ale vieții citadine (al căror

¹ Vezi și *Isadora Duncan's Russian Days* de Irma Duncan și Allan Ross Macdougall, Londra, 1936.

sens nou nu îl deslușise) se întorcea spre satul patriarhal, proiectat într-o viziune ideală, utopică.

E ceea ce mărturisesc și *Confesiunile unui huligan* din 1920, și — dintr-o altă perspectivă — *Întoarcerea acasă* din 1924. Esenin descoperea o realitate opusă aceleia pe care, cu ani în urmă, o visase, și o învăluisese într-o aureolă de viziune arcadiană. El, care rămăsese de-a lungul întregii sale vieți, legat de satul rusec, un sat căruia îi atribuia o înfățișare poetică de un desăvârșit calm, în contact cu care se simțea „purificat și bun“, se credea acum însingurat, trăind o existență lipsită de orice țel. „Atlantida sa, patriarhala Atlantidă a satului rus, se scufundase”.¹ Esenin se considera „un anacronism pe două picioare”² care își pierduse legăturile afective cu întreaga lume, inclusiv cu satul său natal.

Anii în care poetul se îndepărtase de experimentul „imagi-nist” corespund cu apropierea de modelul pușkinian. Liris-mul său capătă un accent a cărui tristețe e mai curînd în-duioșătoare decît o sfîșiere dureroasă, așa cum fusese pînă atunci. Esenin ducea, în ultimii lui ani, o existență singura-tică; se simțea obosit de toate și gîndul i se întorcea, tot mai adesea, spre moarte. Dacă nu s-ar ține seama de toate aceste împrejurări, sfîrșitul lui Esenin (sinucigașul a scris ultimul poem cu propriul sînge) ar putea să pară melodra-matic. Dar patetismul gestului este întru totul explicabil, nu numai prin temperamentul poetului, ci — mai presus decît atîta — prin semnificațiile dramatice pe care el credea că le deslușește în evoluția lumii, în schimbările ce-l izolaseră într-atît încît nu mai era capabil să-și afle vreun punct de sprijin. Esenin, ultimul mare romantic al poeziei prerevolu-ționare, își încheia destinul cu un gest romantic. Așa cum perioada de patriarhalism a secolului al XIX-lea își cîntase „cîntecul de lebadă” în opera lui Turgheniev, satul rus de la începutul secolului nostru (înțeles, ca și la Turgheniev, ca și la Tolstoi, ca o formație socială ideală) a avut în Esenin pe ultimul său poet. Dar sensul acestei poezii depășește simplul regret după o lume dispărută și înfățișată ca un univers

¹ Marc Slonim, *Modern Russian Literature*, Oxford, 1953, p. 162.

² Janko Lavrin, *op. cit.*, p. 277.

utopic ; Esenin este unul dintre cei mai autentici reprezentanți ai elegiei, ai confesiunii lirice de o sfîșietoare limpezime.

Numele lui Vladimir Maiakovski este legat în modul cel mai semnificativ de ideea de *poezie revoluționară*. Arta lui Maiakovski se întemeia pe concepția că epoca Revoluției reclamă o creație prin definiție agitatorică, poetul cultivînd statornic această concepție în vremea evenimentelor din 1917 și în perioada care le-a urmat. El a debutat, precum se știe, sub semnul influenței futuriste ; manifestul futurismului rus (intitulat provocator *O palmă în obrazul gustului public*) a fost publicat în 1912. Maiakovski avea 18 ani. La fel ca în manifestul, pe atunci recent, al lui Marinetti, valorile tradiționale erau violent contestate („să-i aruncăm pe Pușkin, Dostoievski, Tolstoi peste bordul vapo-
rului modernității”) ceea ce, așa cum s-a socotit, reprezenta mai degrabă „conformarea la niște norme ale curentului decît propriile sentimente ale semnatarilor manifestului”¹. După părerea altora, manifestul corespundea, în primul rînd, ideilor lui Velemir Hlebnikov (cel care, împreună cu Burliuk, cu Krucionik și cu Maiakovski însuși, a constituit nucleul „mișcării futuriste ruse”). Hlebnikov credea că „futurismul este o autentică poezie a Revoluției, o poezie care va duce, în cele din urmă, la simplitatea cea veche și va lega încă o dată cultura rusă cu vechile divinități distruse de creștinism”².

Dar pentru Maiakovski, versul nu reprezenta scopul unor căutări experimentale, ci o necesitate de exprimare. O spune el însuși în faimoasa lui cîrțulie *Cum se fac versurile*, povestind cum ritmurile îl obsedau, cadențîndu-i pașii ; s-ar putea observa, în acest caz, o aplicare particulară, dintre cele mai interesante, ale fenomenului *empathiei*, menționat, nu cu mult înainte, de Worringer.

S-a vorbit adesea despre modelul whitmanian al poeziei lui Maiakovski ; ceea ce nu-i adevărat decît în parte. Pen-

¹ C. M. Bowra, *The Futurism of Vladimir Mayakovsky*, în *The Creative Experiment*, Londra, 1949, p. 131.

² J. M. Cohen, *op. cit.*, pp. 147—148.

tru că, în pofida așezării grafice a versurilor maiakovskiene (ceea ce dă o impresie de mare libertate formală), construcția prozodică este exactă, sistemul ritmic și al rimelor urmînd o schemă extrem de precisă. Ceea ce descinde din arta „bunului poet cărunt” este, mai curînd, aspirația lui de a cuprinde, într-o vastă îmbrățișare, întregul univers; dar, în anii Revoluției Socialiste, mesajul whitmanian, umanismul său atotcuprinzător, dobîndeau un sens activ.

În primele opere (precum în *Tragedie, Vladimir Maiakovski* din 1913), influența lui Whitman părea a se contura în direcția unui egocentrism copleșitor. În poezia acestei perioade, Maiakovski se vedea pe sine nu numai ca pe un profet, ci și ca pe un martir și pe un mîntuitor. Totul era proiectat în dimensiuni colosale; hiperbola atingea, încă de pe atunci, proporții gigantice. „Dacă aș fi mărunț de statură ca Oceanul cel Mare — declara poetul — m-aș înălța pe vîrfurile degetelor să alint luna cu marea mea.” Imaginile sînt, într-o tehnică amintind-o pe aceea a expresioniștilor, aglomerate, fără ca vreo relație determinantă să se stabilească între ele. Și nu pare cu totul imposibil ca, în căutarea unor mijloace opuse simbolismului (ai cărui adepți „gemînd și mormăind”, vorbesc „în predici despre zarathuștri”), Maiakovski să fi făcut apel, chiar și vremelnic, la exemplul poeziei germane. Limbajul poetic abundă în juxtapuneri abrupte, ostentativ potrivnice „calofiliei manieriste”.

Ceva mai tîrziu, această tehnică va sprijini o atitudine civică foarte decisă și va sugera ritmurile unei lupte la care poetul va participa direct. Maiakovski va înțelege că rosturile intelectualului comunist nu sînt numai acelea ale unei creații inspirate din realitatea revoluționară; el s-a considerat un „ostaș al Revoluției”, a creat o adevărată artă agitatorică, a desenat caricaturi îndreptate împotriva intervențiștilor (faimoasele vitrine „ROSTA”). În același timp, el a compus versuri de o teribilă vehemență polemică, în care ataca elementele ce stăteau în calea Revoluției: birocrăția, ședințomania, rutina.

El, însuși, considera că versurile sale nu erau destinate „să alinte auzul” și nici să șoptească „semi-obscenități”; înșirate „asemenea unor soldați”, turnate în plumb, ele erau

„gata de moarte și de glorie nemuritoare“. Experimentul formal (care nu a atins, la el, niciodată nivelul „paralogicii“ din poezia altor futuriști ruși, al căror limbaj a fost comparat cu cel din proza lui Joyce) se îndrepta tot mai limpede spre o artă a vehemenței, a tonurilor discontinue, dar și a afirmării generoase a ideilor destinate a fi înțelese de mulțimile revoluționare.

Poemele sale epice, precum *Poemul lui Octombrie*, cuprind evenimente reale ale unei epoci eroice, comentate cu patos, în ritmuri abrupte, deconcertante. Imagistica, deprinsă de-a lungul experienței sale futuriste, exaltă acum, în asociații pregnante (bazate, în primul rînd, pe un autentic simț al concretului), asociații mai puțin arbitrare decît înainte, eroismul și demnitatea, aspirațiile luptătorilor, și crîncenele încercări la care — în anii războiului civil — au fost supuse popoarele Rusiei Sovietice. Cronică a unor vremuri furtunoase, ele sînt — în egală măsură — autoportretul unei personalități puternice. Maiakovski rămîne unul dintre exemplele cele mai convingătoare ale valorii „literaturii angajate“; numele său e legat de ideea de *poezie a Revoluției*.

Versurile dedicate amintirii lui Lenin (poemul *Vladimir Ilici Lenin*, scris în 1924, la moartea conducătorului Revoluției și al statului sovietic) poartă semnul unei iubiri calde și restituie imaginea *omenească* a celui dispărut. De la aceleași realități umane pornesc și versurile din ultima perioadă a vieții lui Maiakovski (*E bine!*, compus în 1927, la cea de-a zecea aniversare a Revoluției, și *În gura mare*, publicat în 1930, anul morții poetului). Maiakovski se adresează, cu o suspectă politețe, posterității („stimată tovarășe posteritate“), încredințînd-o că, „în timpurile viitoare“, cînd vreunul dintre savanți se va întreba despre ființa lui Maiakovski, va afla că el ar fi fost „un cîntăreț clocotitor“, un „dușman al apei încropite“. Că a fost „sanitar“, chemat de Revoluție și care „a plecat pe front“, părăsind „domeniile Doamnei Poezii“, o doamnă „bătrînă și capricioasă“.

S-a observat cît de profundă a fost transformarea ideilor supraraliștilor (cel puțin a unei părți însemnate a membrilor mișcării) sub înrîurirea evenimentelor din 1917 și a realităților din Uniunea Sovietică: „s-a înlocuit idealul abstract

al unei revoluții pur contestatare, ideal care se adresa numai intelectualului, printr-unul al revoluției sociale, destinate tuturor”¹. Insatisfacția poezilor care cunoscuseră epoca de depresiune de după primul război mondial, dorința lor de a nimici ordinea burgheză, meschină, sufocantă, s-au convertit, adesea, într-o expresie filosofică și poetică mai pozitive.

O evoluție dintre cele mai semnificative este, din acest punct de vedere, cea a lui P a u l E l u a r d. Poetul („care, nici în anii adeziunii sale celei mai depline la suprarealism, nu a fost un iconoclast”²) a năzuit întotdeauna să exprime o lume a frumuseții, iluminată de atotcuprinzătorul sentiment al dragostei de oameni, al unei dragoste „pure și eterne”. Se înțelege de la sine de ce Eluard va fi cucerit de idealul unei Revoluții care-și propunea schimbarea societății detestate și de poet, și instaurarea unei lumi drepte. Încă din epoca în care participa la activitatea grupărilor suprarealiste, el își afirma credința în necesitatea „unei poezii cu scop”, a unei poezii care să respingă „arhitecturile arbitrare”, și propunea un țel precis, acela al integrării în existența omenească. Așa sînt multe poeme ale ciclului *La Rose Publique* (apărut, așa cum s-a precizat mai înainte, încă în 1934).

Breton, care compusese împreună cu Eluard cîteva poeme, epura de „orice emoție sentimentală” portretele femeilor pe care le înfățișau versurile sale („Ma femme aux tempes d'ardoise et toit de serre / Et de buées aux vitres / Ma femme aux épaules de champagne / Et de fontaines à têtes de dauphin sous la glace / Ma femme...” etc.). Eluard va opune un lirism „comparabil cu acela din opera prietenului său de-o viață întreagă, Pablo Picasso”³. Oricît ar părea de bizară o asemenea apropiere între pictorul *Domnișoarelor din Avignon* și poetul care a scris: „Singura femeie adevărată... / Dăruindu-și visele celor absenți / Mîna sa întinsă spre mine / Se reflectă într-a mea”, nu se poate contesta că amîndoi au

¹ Maurice Blanchot, *A propôs du surréalisme*, „L'Arche”, august, 1945.

² Patricia Terry, în *Modern European Poetry*, antologie editată de W. Barnstone, New York, 1966, p. 28.

³ Th. Heiney, *Contemporary Literature*, New York, 1954, p. 435.

văzut în ființa femeii un mister care se cuvine descoperit și cunoscut. „Prezența femeii iubite întemeiază și definește valorile care vor fi răsturnate de absența ei”¹. Consecința acestor idei în planul creației sînt versuri precum cele publicate în volumul *Capitale de la douleur* din 1924 :

*Inconnue, elle était ma forme préférée,
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.*²

Semnificativ e și faptul că, din pictura celor trei artiști despre care se vorbește că „au dominat universul lui Eluard”³ în timpul adeziunii sale la suprarealism (și, într-o măsură, după aceea), Max Ernst, Picasso și Chirico, poetul nu a deprins neapărat tehnica juxtapunerii arbitrare a detaliilor. La cel dintîi, de pildă, „admira inteligența scînteietoare care metamorfozează totul în jurul ei, utilizînd — pe rînd — cuvîntul sau culoarea pentru a exprima ceea ce nu se poate exprima și pentru a ne face să pătrundem într-o lume unde nimic nu este de neînțeles”⁴. Picasso l-a impresionat, în primul rînd, printr-o uimitoare capacitate de înnoire permanentă a formelor de expresie (și care, la drept vorbind, s-a opus întotdeauna oricărui dogmatism estetic, inclusiv celui suprarealist). „În sfîrșit, dintre picturile lui Chirico, le-a îndrăgit mai ales pe acelea în care, după cum i se părea, veneau să se întîlnească opera lui Da Vinci, a lui Piranesi și a lui Uccello.”⁵

Toate aceste preferințe ale poetului și intelectualului explică mai limpede accentele patetice ale versurilor sale dintr-o perioadă ulterioară, aceea a războiului și a luptei de rezistență antifascistă. Precum celebrul poem *Liberté* din ciclul

¹ Atle Kittang, *D'amour de poésie*, Paris, 1969, p. 13.

² „Necunoscută, ea era forma mea preferată / Acea care-mi lua grija de a fi un om, / Și o văd, și-mi dispare din ochi și-mi îndur / Durerea, ca pe un pic de soare în apa cea rece.”

³ Louis Parrot, studiul introductiv la *Paul Eluard*, în *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 1948, p. 31.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

cu titlu la fel de evocator, *Poésie et vérité* din 1942. Poezia are o melodie de cantilenă, imaginile au o limpede calitate picturală, o caligrafie delicată ; asocierile verbale păstrează ceva din simetriile geometriilor curate ale cristalelor. Ideea se exprimă, astfel, cu o memorabilă claritate :

*Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom*

*Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom*

.

*Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom*

*Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom*

.

*Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom*

*Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom*

*Sur la santé revenue
Sur le risque disparu*

*Sur l'espoir sans souvenirs
J'écris ton nom*

*Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer*

Liberté.¹

Ceva din „inventarele poetice” ale lui Whitman se poate recunoaște în aceste versuri care vor să reconstituie o întreagă realitate palpabilă, o lume a spațiilor întinse și a universului familiar; și, deasupra acestei imagini atotcuprinzătoare, se înalță (tot ca la Whitman) aspirația spre libertate, înțeleasă ca o necesitate a întregii spețe omenești.

Din gândurile care înobilează aceste versuri s-a constituit, nu mult mai târziu, o viziune căreia Eluard avea să-i dea glas, mai ales în ciclul *A l'intérieur de la vue* (*Înăuntrul vederii*), publicat în 1947; autobiografia lirică întemeiază, aici, o lume a emoțiilor și a ideilor dominată de idealul comuniunii dintre poet și omenirea contemporană:

*Je vis dans les images innombrables des saisons
Et des années
Je vis dans les images innombrables de la vie
Dans la dentelle
Des formes des couleurs des gestes des paroles
Dans la beauté surprise
Dans la laideur commune*

¹ „Pe caietele mele de școlar, / Pe pupitrul meu, pe arbori, / Pe nisip, pe zăpadă, / Îți scriu numele. // Pe toate paginile citite. / Pe toate paginile albe, / Piatră, sânge, hîrtie sau cenușă, / Îți scriu numele. // ...Pe câmpii, pe orizont, / Pe aripile păsărilor, / Pe moara umbrelor, / Îți scriu numele. // Pe fiecare adiere a aurorei, / Pe mare, pe bărci, / Pe muntele nebun, / Îți scriu numele. // Pe adăposturile mele distruse, / Pe farurile mele năruite, / Pe zidurile plictisului meu, / Îți scriu numele. // Pe absența fără dorințe, / Pe singurătatea goală, / Pe treptele morții, / Îți scriu numele. // Pe sănătatea redobîndită / Pe riscul dispărut, / Pe speranța fără amintiri, / Îți scriu numele. // Și, cu puterea unui cuvînt, / Îmi încep din nou viața. / M-am născut să te cunosc, / să te numesc // Libertate.”

*Dans la clarté fraîche aux pensées chaude aux désirs
Je vis dans la misère et la tristesse et je résiste
Je vis malgré la mort*

*Je vis dans la rivière atténuée et flamboyante
Sombre et limpide
Rivière d'yeux et de paupières*

*.
Je réponds de la vie je réponds d'aujourd'hui
Et de demain
Sur la limite et l'étendue
Sur le feu et sur la fumée
Sur la raison sur la folie
Malgré la mort malgré la terre moins réelle
Que les images innombrables de la mort
Je suis sur terre et tout est sur terre avec moi
Les étoiles sont dans mes yeux j'enfante les mystères
A la mesure de la terre suffisante*

*La mémoire et l'espoir n'ont pas pour bornes les mystères
Mais de fonder la vie de demain d'aujourd'hui.¹*

O asemenea concluzie configura o întreagă concepție poetică, o concepție potrivit căreia „poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic”, așa cum — de altminteri — se intitula, întrucâtva abrupt și ostentativ, unul dintre poemele lui de după război, un poem polemizând, de fapt, cu cei ce repre-

¹ „Văd în imaginile nenumărate ale anotimpurilor / Și ale anilor, / Văd în imaginile nenumărate ale vieții, / În dantela, / Formelor, culorilor, gesturilor, cuvintelor, / În frumusețea surpriză / În urîșenia obișnuită, / În limpezimea proaspătă a gândurilor, caldă a dorințelor, / Văd în mizerie și în tristețe și rezist; / Văd în pofida morții. // Văd în rîul domolit și flamboiant. / Sumbri și limpede, / Rîu al ochilor și al pleoapelor... // Răspund de viață / Și de ziua de mîine, / Pe limite și pe nemărginire, / Pe foc și pe fum, / Pe rațiune și pe nebunie, / În pofida morții, în pofida pămîntului mai puțin real / Decît imaginile nenumărate ale morții. / Mă aflu pe pămînt și totul se află pe pămînt cu mine, / Stelele sînt în ochii mei și eu plămădesc misterele, / Pe măsura pămîntului încăpător. // Memoria și speranța n-au drept margini misterele, / Ci sînt mărginite de dorința de a întemeia viața de mîine, de azi.”

zentau mentalitatea „artei neutre“, indiferentă la realitatea istoriei :

*Car vous marchez sans but sans savoir que les hommes
Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter
Pour expliquer la monde et pour le transformer*

*D'un seul pas de mon coeur jè vous entraînerai
Je suis sans forces j'ai vécu jè vis encore
Mais jè m'étonne de parler pour vous ravir*

*Quand je voudrais vous libérer pour vous confondre
Aussi bien l'algue et le jonc de l'aurore
Qu'avec nos frères qui construisent leur lumière.¹*

Extrem de grăitoare sînt cuvintele rostite de Paul Eluard în 1952, într-o conferință : „Nu le lipsește multora dintre noi decît puțin mai multă conștiință, conștiință a posibilităților umane și, de asemenea, a posibilităților poeziei. Trebuie să ne convingem că, așa cum spunea Goethe, «orice poem e un poem de circumstanță». Dar trebuie, în același timp, să ne convingem că, pentru ca un poem de circumstanță să se transporte din domeniul particularului în acela al generalului și să capete un sens valabil, durabil, etern, e nevoie ca această circumstanță să se acorde cu cele mai simple dorințe ale poetului, cu inima și cu spiritul său, cu rațiunea lui... Circumstanța exterioară trebuie să coincidă cu circumstanța interioară, ca și cum ea ar fi produsă de poetul însuși. Ea devine, deci, la fel de adevărată ca și emoția dragostei, ca și floarea pe care o zămislește primăvara, ca și bucuria de a construi pentru a ne apăra de moarte. Poetul își urmărește ideea, dar această idee este cea care îl înscrie în curba progresului uman“².

¹ „Căci voi mergeți fără scop, fără să știți că oamenii / Au nevoie să fie uniți, să spere și să lupte / Pentru a explica lumea și pentru a o transforma // Într-un singur pas al inimii mele, o să vă iau cu mine. / Nu am putere, am trăit, trăiesc încă, / Dar nu mi-e greu să vă vorbesc ca să vă farmec. // Cînd aș vrea să vă eliberez ca să vă tulbur, / La fel ca alga și ca stuful aurorei / Care, împreună cu frații noștri ce-și construiesc lumina“...

² Fragment publicat ca motto la volumul *Poèmes pour tous*, Paris, 1952.

Louis Aragon a avut o evoluție și mai spectaculoasă (poate că, la drept vorbind, a iubit întotdeauna spectaculosul mult mai mult decât a făcut-o Eluard). Spectaculoasă, însă, în măsura în care, la început, adeziunea sa la suprarealism nu a cunoscut nici un fel de rezerve, iar — mai târziu, după aprinse conflicte cu Breton — despărțirea sa de gruparea al cărei manifest îl semnase a fost (mai ales datorită declarațiilor sale, repetate, stăruitoare) lipsită de orice echivoc¹.

Dar, apropierea poetului de Partidul Comunist va determina, către începutul deceniului al patrulea, o exprimare mai lucidă a revoltei (un ciclu, scris în 1932—1933, va fi intitulat *Comuniștii au dreptate*). Aragon se va pronunța statornic ca un admirator al Uniunii Sovietice; călătoria pe care a făcut-o, atunci, i-a prilejuit consemnarea, aproape reportericească, a unor impresii culese de pe șantierele Uralului:

*De grands types circulent entre les épaules de la terre
et sous leurs mains calleuses familièrement
claque le flanc de l'avenir
De grands types qui lisent au voyant des édifices publiques
les chiffres mystérieux de la fonte et du coke produits
chaque jour*

*De grands types
pour qui le ciel et la montagne
se résument le soir dans un accordéon.*

.

*...puis nous remonterons vers la ville socialiste
à laquelle il marque encore ses balcons
entendre ce qu'ont à dire de la poésie
les membres de la brigade Maxime Gorki
Quand on pense que le blooming n'a pas encore son poète...²*

¹ André Gavillet, *La littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, 1957, p. 113.

² „Oameni zdraveni umblă printre umerii pământului, / și sub mâinile lor bătătorite, cu familiaritate, / pocnesc coastele viitorului. / Oameni zdraveni care-i citesc celui ce vede edificiile publice / cifrele misterioase ale fontei și ale cocsului produse zilnic. / Oameni zdraveni / pentru care cerul și muntele sînt rezumate, seara, într-un acordeon. // ...pe urmă ne

Deși, o înclinație spre imaginea hiperbolică, spre asimilarea vastelor mișcări de oameni cu cele ale cosmosului, ca la Whitman, se deslușește și aici.

Versurile aveau ceva din simplitatea aspră, prozaică a lui Brecht și, ca și la poetul german, efectul liric era lăsat pe seama subiectului și nu a metaforei sau a prozodiei.

Poetul evoca, patetic, momente ale Războiului Civil, cum este torturarea celor douăzeci și șapte de ostași roșii luați prizonieri la Nadiejdinsk de trupele lui Kolceak :

*Ils étaient vingt-sept partisans
Que l'on pendit l'un près de l'autre
Soldats Ouvriers Paysans
Le plus jeune avait quatorze ans.*

*Le souffle qui bougeait les corps
Ne gémissait pas des prières
O vous qui fabriquez des morts
Vous ne serez pas les plus forts*

*Ils étaient vingt-sept bien vivants
Et leurs yeux étaient de lumière
Leurs cheveux comme auparavant
Parlent du ciel avec le vent*

*L'appel terrible des pendus
A rallié les camarades
Les blancs se sont sentis perdus
Et les corbeaux les ont mordus...¹*

vom întoarce spre orașul socialist / căruia îi lipsesc încă balcoanele, / și vom asculta ce au de spus despre poezie / membrii brigăzii Maxim Gorki. / Când te gîndești că bloomingul nu-și are încă poetul..." (Mag-nitogorsk, 1932).

¹ „Erau douăzeci și șapte de partizani / Pe care i-au spînzurat unul lîngă altul ; / Soldați. Muncitori. Țărani / Cel mai tînăr avea paisprezece ani // În vîntul care mișca trupurile / Nu gemeau rugăciuni ; / O, voi, care fabricați morți, / Nu veți fi niciodată cei mai puternici... // Erau douăzeci și șapte de oameni vii / Și ochii lor erau plămădiți din lumină ; /

Lirismul lui Aragon va căpăta, în anii războiului și ai rezistenței antifasciste, accente și mai puternice, relevând o conștiință autentică de cetățean și de militant comunist. Poemul *Du Poète à son parti* (*Poetul către partidul său*), care a fost publicat imediat după eliberarea Franței — fiind, însă, compus mai înainte de acest eveniment — este, pe drept cuvânt, considerat ca foarte grăitor pentru o întreagă etapă a creației sale, aceea în care ideile resping orice calofilie și se înșiruie într-o „poezie scrisă de toți, pentru toți”¹.

Versurile sale au ceva din melodia vechilor cîntece franceze, cărora le adaugă o energie nouă :

Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire

.

Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée

.

Mon parti m'a rendu les couleurs de la France...²

întemeiată pe forma fixă a poeziei clasice franceze (unii comentatori vorbeau, în legătură cu această perioadă a lui Aragon, de arta lui Victor Hugo³), această operă reflectă o mentalitate artistică și cetățenească. Aragon nu renunța la „evocatoarea și blînda muzică a metaforei”⁴, ci o mlădia astfel încît să sprijine, cu claritate, ideile poemului.

Se releva, astfel, punctul culminant al unui itinerar spiritual dintre cele mai pline de înțelesuri. Poetul se considera, de mai multă vreme, un „ostaș al Revoluției” și putuse scrie declarații de principii în care, socotindu-se descendent al marilor reprezentanți ai intelectualității franceze „angajate”, să-și proclame participarea la lupta proletariatului interna-

Părul lor, ca și mai înainte, / Vorbește despre cer cu vîntul. // Apelul teribil al spînzuraților / I-a adunat laolaltă pe tovarăși ; / Albii s-au simțit pierduți / Și corbii i-au mușcat.”

¹ Claude Roy, Prefață la Aragon, în *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 1946, p. 58.

² „Partidul meu mi-a redat ochii și memoria... / ...Partidul meu mi-a dat simțul epopeii... / ...Partidul mi-a redat culorile Franței...”

³ Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, 1961, p. 19.

⁴ Aragon, în *Lettres françaises* din 2.II.1952.

țional : „Sîntem cu tine, clasă muncitoare, noi, scriitorii din țara lui Babeuf și a lui Varlin, noi, scriitorii din țara lui Rimbaud, a lui Zola și a lui Vallés. Sîntem cu voi, eroi din Asturii, cu voi, metalurgiști din Toronto și din Boulogne, cu voi luptători din parizianul februarie și din sovieticul octombrie”¹.

Fără îndoială, o semnificație întru totul deosebită are împrejurarea, mărturisită de Aragon (în *Dau cărțile pe față*) că, înainte chiar de a vizita Uniunea Sovietică, el avusese prilejul să-l cunoască pe Maiakovski și să-i citească versurile. Va scrie, ceva mai târziu „Maiakovski a devenit un far care luminează acest drum către realitate”. E adevărat că în volumul *Ura, Ural!*, care a apărut după călătoria lui Aragon în Uniunea Sovietică, suprarealismul continuă să dea contur unor imagini poetice²; asonanța și aliterația, atît de caracteristice poemului suprarealist, apar frecvent în versurile din 1933—1934, reduse cîteodată la calambur :

...au coeur de banquise des banquiers...³

sau

...longue file des morts au morfil des années...⁴

Dar, ceea ce credea Aragon că înseamnă într-o măsură mai importantă idealul suprarealist, era încrederea în posibilitățile proletariatului de a construi o lume nouă. Poetul își afirmase această încredere încă din 1925, într-o declarație extrem de clară : „Pentru ca proletariatul spiritului să nu

¹ Cf. Garaudy, *op. cit.*, p. 238.

² Dealtfel, deși — în cursul unor evenimente furtunoase — Aragon s-a desolidarizat de unele teze conținute de *Cel de-al doilea manifest al suprarealismului* (cum ar fi aceea potrivit căreia literatura și arta au obligația de a nutri „năzuința de a transcende timpul și istoria”), el a subliniat cu consecvență caracterul protestatar al curentului. În apriga polemică pe care a purtat-o cu Breton, Aragon scria : „Intelectualii suprarealiști s-au opus, în Franța, intelectualilor burghezi” (Cf. Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 220). Ceea ce, la drept vorbind, cuprinde doar o parte a adevărului, pentru că opoziția antiburgheză a suprarealismului nu a însemnat, neapărat, afirmarea unei conștiințe revoluționare.

³ „În inima banchizei bancherilor...”

⁴ „Șir lung de morți pe fildeşul anilor...”

rămână o înșiruire goală de cuvinte, o simplă imagine, trebuie ca toți acei care îl constituie, la toate etajele societății, să se cunoască și să se unească. Ei nu vor forma un partid nou, ci se vor îndrepta spre singura forță pe care trebuie să se sprijine și de care, în realitate, nu-i separă nimic : proletariatul mondial revoluționar¹. La care, în același număr al revistei *Clarté*, un alt poet de seamă al acestui secol, Robert Desnos, adăuga : „Din momentul adeziunii lor la grupul *Clarté*, suprarealiștii au recunoscut că revoluția e posibilă numai pe plan economic și social, că orice revoluție așa-zisă a spiritului nu este, de fapt, decît o manifestare burgheză. În același timp, ei au subscris la principiul dictaturii proletariatului, ca la singurul principiu capabil să realizeze revoluția adevărată și să suprime diferențele dintre clase”².

În poezia sa de rezistență antifascistă, Aragon „a restituit vechile sensuri ale unor cuvinte ca *dragoste*, *curaj* sau *patrie*”³, scria unul dintre cei mai proeminenți critici literari americani. Același comentator adăuga : „Nu cunosc nici o operă a literaturii engleze sau americane care să se compare cu ele (cu versurile scrise de Aragon în timpul războiului, *n.n.*), cu excepția, poate, a imaginii Războiului Civil din *Răpăit de tobe* al lui Walt Whitman”⁴.

Aragon a acordat acest sentiment al dragostei pentru o Franță liberă, pentru ideile Revoluției, cu dragostea senină și gravă, de o copleșitoare devoțiune față de Elsa Triolet, soția sa. Versurile acestea (cele mai multe strînse într-un volum cu titlu foarte evocator, *Ochii Elsei*) au o melodie clară, mărturisind întoarcerea poetului „la seninătatea vieții, din întunecimile ezitărilor”⁵. Unele dintre ele au fost puse pe muzică de Léo Ferré, o muzică șerpuind între liedul modern și tradiționala șansonetă pariziană :

¹ *Le prolétariat de l'esprit*, în *Clarté*, nov. 1925 ; vezi Garaudy, *op. cit.*, p. 185.

² Garaudy, *op. cit.*, pp. 185—186.

³ Malcolm Cowley, *Introducerea la culegerea de versuri Aragon, Poet of the French Resistance*, New York, 1945, p. 5.

⁴ *Idem*, p. 15.

⁵ *Idem*, p. 12.

*Jaloux des gouttes de pluie
Qui trop semblent des baisers,
Les yeux de tout ce qui luit
Sont raison de jalouser*

*Jaloux jaloux des miroirs
Des morsures de l'abeille
De l'oubli de la mémoire
De l'abandon du sommeil*

*Du trottoir qu'elle a choisi
Des mains frôleuses du vent
Ma vivante jalousie
Qui me réveille on rêvant*

*Jaloux de toute la terre
Quand elle arrive un peu tard
Tous ses gestes sont mystère
Jaloux Jaloux des guitares¹*

De la experiența suprarrealistă au pornit și versurile chileanului P a b l o N e r u d a, cel puțin într-o anumite perioadă a creației sale. Dar imagistica suprarrealismului (pe care el nu a înțeles-o ca pe o modalitate de evadare din lumea raționalului, ci ca pe una a exprimării într-un limbaj metaforic plin de o insolită energie) a fost convertită în poemele lui Neruda într-o expresie lirică a cărei vigoare îl amintește pe Maiakovski și — încă și mai direct, poate — pe Whitman. În același timp, asemenea altor poeți latino-americani (peruvianul César Vallejo sau argentinianul Ricardo Molinari), Neruda s-a îndreptat spre tradițiile proprii culturi, atât de

¹ „Gelos pe picăturile de ploaie / Care seamănă prea mult cu sărutările, / Ochii a tot ce lucește / Sînt pricină de gelozie. // Gelos, gelos pe oglinzi, / Pe înțepăturile de albină, / Pe uitare și pe memorie, / Pe pierderea somnului, // Pe trotuarul ales de ea, / Pe mîinile ce ating ușor, pe vînt, / Gelozia mea vie / Care mă trezește, pe cînd visam, // ...Gelos pe întregul pămînt; / Cînd ea sosește puțin mai tîrziu, / Toate gesturile ei sînt mister. / Gelos, gelos pe chitare.”

original plămădită din arta vechilor băștinași ai continentului, amestecată cu aceea adusă din Europa.

Pentru poetul chilean, nimic nu putea fi străin preocupărilor omului modern. Destinul propriului popor, istoria contemporană a întregii umanități s-au transformat, deopotrivă, în realitate poetică. Omenirea, istoria, natura, constituie, laolaltă, substanța lirică a versurilor lui Pablo Neruda. Alături, simțul pictural, viziunea miniaturalului definesc această operă a cărei caracteristică fundamentală a fost considerată „respirația amplă, dimensiunea uriașă a peisajului liric”. Sînt unele versuri, de exemplu, în care poetul înfățișează cu tandrețe obiecte ale unei naturi moarte, parcă în tradiția micilor olandezi: o prună, o castană căzută pe pămînt — „delicia intactă e rosa comestibilă”, plăcere neatinsă și trandafir comestibil —, un ardei, o ceapă. Sau tablouri ale unei naturi ample, o zi de iarnă, furtuna, cerul înnorat, marea Oceanului văzută cu ochii uimiți ai unui copil. Dar, ca într-o pictură a lui Daumier, și fragmente ale existenței celor umili, a spălătoreselor, a tăietorilor de lemne, a negustorilor ambulanți. Respingînd orice implicații metafizice, el realizează o pictură a contururilor precise, proiectate pe un fundal căruia îi lipsesc detaliile. Astfel, totul în această poezie are o înfățișare materială extrem de pregnantă. Însă Neruda „scrutează stărui tor aparența lucrurilor pentru a le descoperi esența, dar și structura”¹.

Primele sale poeme, *Veinte poemas de amor y una canción esperada* (*Douăzeci de poeme de dragoste și un cîntec deznădăjduit*), au fost compuse în 1927, cînd Neruda avea 23 de ani. Ele exprimau, aproape cu brutalitate, un sensualism aprig și, în același timp, sentimentul de revoltă al tînărului sosit la studii în Santiago, dintr-un mărunț orașel al sudului, unde tatăl său trebuia să muncească din greu (ca și fiul său care, în anii studenției, fusese obligat să împlinească diverse munci umilitoare, pentru a se putea întreține în universitate). E un anume simțămînt al frustrării, o conștiință a injustiției a cărei victimă tînărul poet constata că este.

¹ J. M. Cohen, prefața la *Penguin New Writing in Latin America*, Londra, 1966, p. XXII.

Cariera diplomatică l-a dus, mai întâi, în îndepărtata Birmanie, apoi în Madridul republican. Atmosfera culturală din capitala Republicii Spaniole, înaintea războiului civil, era deosebit de activă. Pentru foarte mulți scriitori ai literaturii universale, credincioși idealurilor umaniste, Spania Republicană devenise „un adevărat bastion al libertății culturii, al cărei precedent îl constituia Revoluția franceză”¹. Cum era și firesc, Neruda a fost ispitit (ca și prietenul său, Aleixandre) de experimentul suprarealist. Dar tema obsesivă a poemelor lui nu va fi existența psihică în straturile ei profunde și necunoscute, ci spaima de moarte, de „corupția fizică a lumii” care „umbrește orice glorie a universului”. Peisajul, care — pînă atunci — fusese desenat cu atîta precizie, e acum întunecat, contururile se topesc într-o noapte atotstăpînitoare, în care apar imagini ale picturii suprarealiste, de factură — însă — mai curînd a școlii belgiene, a lui Magritte sau Tanguy, decît a celei spaniole, a lui Dali de pildă. Într-un poem în care sentimentul inutilității e obsedant, orizontul e privit de „ochii de ciclop ai toaletelor publice”; în altul, ceasuri gigantice ritmează timpul cu sunetul penibil „al ghiorțaitului stomacurilor goale”. Așa cum observa Blackmur, „Neruda folosește următoarea metodă: propune o imagine a peisajului exterior care să-i evoce propria dezolare, apoi o lasă deoparte pe aceasta și caută o altă mai apropiată de impalpabila lui neliniște”². În felul acesta, poemul se constituie „dintr-un șir de aproximații”³, în sensul că poetul respinge pe rînd imaginile pe care și le propune, căutînd-o mereu pe cea care să reflecte mai clar o stare de spirit. Pentru că poezia lui Neruda din anii dinaintea războiului civil din Spania este, mai ales, o poezie a stărilor de spirit ale poetului decît una a ideilor.

Un poem din seria *Residencias en la tierra* (*Sedere pe pămînt*) începe cu viziunea sumbră a unei nopți cu furtună, pustie; din vuietul acestei nopți se desprinde imaginea unei

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 176.

² R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 173.

³ *Idem*, p. 174.

sufragerii din care au ieșit toți mesenii, părăsind camera într-o teribilă dezordine (poate o amintire îndepărtată, din copilărie). După aceea, contururile interiorului sufrageriei. Pentru ca, în cele din urmă, să se întoarcă la acutul sentiment de singurătate al poetului :

*Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.¹*

Frecvente repetiții, asemenea celor din ultimele rînduri citate, reliefează în poemele din *Residencias*, o notă melancolică, visătoare, care se estompează — așa cum s-a observat — numai cînd poetul se referă la obiectele concrete ce se oferă observației sale. Stivele de cherestea, de exemplu, cu mirosul lor de lemn nou, evocînd pădurile foșnitoare, îi sugerează, parcă, imaginea construcțiilor cutezătoare. Un freamăt al vieții, absent în celelalte poeme care deplîngeau moartea treptată a individului uman, se face simțit aici. Poemul *Entrada a la madera* (*Intrare în lemn*) are inflexiuni de adevărat poem de dragoste :

*Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
galopeándome los labios con un ángel.²*

În pădure, poetul găsește un refugiu pe care nu i-l mai oferea dragostea ; acea dragoste violent sensuală căreia îi

¹ „E doar o sufragerie pustie / și în jurul ei sînt extensiuni, / fabrici inundate, cherestea / pe care doar eu le cunosc, / pentru că sînt trist și călător / și știu pămîntul și sînt trist.”

² „Materie dulce, o roză cu aripi uscate, / în prăbușirea mea, urc pétalele tale / cu picioarele grele de oboseală roșie, / și în catedrala ta dură îngenunchez, / lovindu-mi buzele de un înger.”

va dedica un poem amplu, ostentativ lipsit de unitate, *Las furias y las penas (Mîniile și pedepsele)*, una dintre ultimele opere scrise sub înrîurirea suprarealismului.

„Lumea s-a schimbat — scria el la apariția acestui poem — și poezia mea odată cu ea”¹. Agresiunea împotriva republicii spaniole, asasinarea lui García Lorca, toate crimele care au însoțit rebeliunea generalilor și intervenția fascismului germano-italian i-au demonstrat „anacronismul estetismului în sine și al poeziei circumscrise temelor intimiste”². În scurt timp, el a evoluat, mai întîi spre o expresie poetică în care se descifra sentimentul responsabilității umane, al comuniunii de idei și de sentimente cu o întreagă lume contemporană și — apoi — spre o creație care purta ideile marxism-leninismului.

Cum era și firesc, sensul material al lumii îi apărea acum și mai clar, i se asocia un înțeles nou al tragediei umane, relevat de evenimentele războiului. Ale războiului civil din Spania, ale luptei antihitleriste. E adevărat că aceste versuri nu sînt lipsite de unele accente declamatorii; dar — mai presus de aceasta — ele sînt mărturia unei conștiințe civice și umane foarte puternice. O elegie, intitulată *Canto sobre unas ruinas (Cîntec pe niște ruine)*, pe care Neruda a dedicat-o Madridului asediat, demonstrează această schimbare a perspectivei, mărturisită de poet :

*Todo ha ido y caído
brutalmente marchito.
Ustensilios heridos, telas
nocturnas, espuma sucia, orines justamente
vertidos, mejillas, vidrio, lana,
alcanfor, circulas de hilo y cuero, todo,
todo par una rueda vuelta al polvo...³*

¹ Cf. J. M. Cohen, *Poetry of this Age*, p. 222.

² Gerald Brenan, *The literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 444.

³ „Totul a pierit și a căzut, / vestejit cu brutalitate. / Unelte stricate, veșminte / de noapte, spumă murdară, urină de curînd / excretată, obraji, sticlă, lînă, / camfor, cercuri de sfoară și de lînă, totul, / totul pentru o roată învîrtită în praf.”

Sordidul imaginilor (care amintește mai degrabă de influența unor anume poeme expresioniste decât de aceea a suprarealismului) încearcă a sugera nimicirea întregii frumuseți a orașului de odinioară, prăbușirea valorilor umane. E o brutalitate a expresiei poetice căreia îi lipsește și tandrețea îndurerată a poemelor lui Alberti și indignarea cutremurată a lui Vallejo. Poezia vizionară și realitatea nu se contopiseră încă așa cum se va întâmpla în poezia lui Eluard închinată Parisului ocupat de armata hitleristă.

Cînd Neruda se va întoarce în țară, „contactul cu munții acoperiți de păduri, învăluiți în ploi, scăldați de izvoare”¹, va da viziunii lui un orizont mai larg, poezia va dobîndi un sunet mai adînc. Despărțirea de suprarealism e definitivă. Fragmentele din al său *Canto general* în care sînt înfățișate peisajele și faptele istoriei chilene sînt cele care îl apropie, în cea mai hotărîtă măsură, de Whitman, cîntăreț al Americii, al pămînturilor preschimbate de venirea oamenilor :

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales :
fueron las cordilleras, en cuya onda raida
el condor o la nieve parecían inmóviles :
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.*²

În vasta viziune a trecutului, Neruda înfățișează pe rînd izbînda vegetației, a animalelor, a păsărilor, a metalelor și, în cele din urmă, a omului : aztecii, mayașii, incașii și locuitorii „fortăreței de stîncă Macchu Picchu”, care, pentru Neruda, reprezintă preistoria ținutului său natal din partea de miazăzi a statului Chile. În secvența consacrată lui Macchu Picchu, poetul încearcă să descopere însuși principiul elementar al vieții ; el crede că acest principiu trebuie căutat în

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 223.

² „Înainte perucii și a bluzei / au fost rîurile, rîurile arteriale ; / au fost munții, pe ale căror unde dungate / condorul sau zăpada par imobile, / au fost umezeala și crîngul, tunetul / care n-aveau încă un nume, și pampasul planetar.”

epocile străvechi în care s-a plămădit omenirea. Din această perspectivă, lumea viitorului i se înfățișează ca un triumf al umanității însetate de pace. Însă în adâncimile istoriei, ale evoluției omului, sălășluiește o taină care, odinioară, iscase spaimelă și neliniștile :

*Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso
desprendía.¹*

Prin acea epocă foarte îndepărtată, înainte chiar ca omul să se fi diferențiat de elementele fizice care îl compun, a existat, crede Neruda, „vremea de aur”. Cam în vremea în care oamenii din Macchu Picchu au apărut pe lume.

Dacă oamenii au căzut din Paradis în timpul celor dintâi constructori de temple, prăbușirea lor a fost și mai tragică în secolul Conquistei, al colonizării spaniole, pe care Neruda o vede ca pe o invazie de corbi. Natura e interpretată ca o forță capabilă să-i apere pe războinicii araucani înfrinți, adăpostindu-i în munți și în codri, și să-i alunge pe năvălitori. Ceea ce și explică locul acordat de Neruda naturii, în al său *Canto general*. Moartea, temă obsesivă în poemele de început, se transformă acum în pedeapsa meritată pe care o primesc cuceritorii spanioli :

*Invaden su armadura con gigantesco liquen
Atropellan su espada las sombras del helecho.
La yedra original pone manos azules
en el recién llegado silencio del planeta.*

¹ „Cît de des pe străzile iernii, într-un oraș sau într-un / autobuz, sau într-o barcă în amurg, sau în singurătatea / cea mai adîncă, a unei nopți de sărbătoare, în sunetul / umbrelor și al clopotelor chiar în cripta plăcerii umane, / a trebuit să mă opresc să caut eterna venă insondabilă / pe care cîndva am atins-o în piatră sau în scînteierea țîșnită din sărut.”

*Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros
y un trueno en el follaje.*¹

Totul se întoarce la tăcerea primordială. Dar, în cele din urmă, conquistadorii triumfă. Și un întreg sistem al exploatării sălbatice se statornicește pe aceste pământuri. Numai societatea prevestită de Marx, afirmă poetul, va putea aduce adevărata dreptate martirilor de odinioară.

Ultimele secvențe ale amplului poem sînt inspirate de viața contemporană din Chile. Comentariile sociale și politice se interferează cu amintiri ale copilăriei, cu imaginea ploii care cade asupra călăreților singuratici (probabil, unul dintre aceștia e Neruda însuși, în anii tinereții sale), cu aceea a râului Mapocho care curge de pe clinurile Anzilor pînă dincolo de orașul natal :

*Vuelve, vuelve a tu copa de nieve, rio amargo,
vuelve, vuelve a tu copa de espaciosas escarchas,
sumerge tu plateada raíz en tu secreto origen
o despénate y rómpete en otro mar sin lágrimas!*²

Poemul a fost scris în anii în care reacțiunea chileană îl căuta pe Neruda, voind să-l aresteze ; capitolul *Las uvas y el viento* (*Strugurii și vîntul*) e dedicat acestei perioade în care poetul pribegea în alte țări, adăpostindu-se de ofensiva contra-revoluționară din patria lui.

Cu volumul *Odas elementales* (*Ode elementale*), din 1954, poetul se întoarce spre motive mai vechi, cum ar fi acela al *lucrurilor*, spre atmosfera obiectelor familiare, învăluite în miresme molcome. Ființa umană însăși nu mai are pregnanța de altădată : ea e privită ca un fel de floare ciudată,

¹ „Ei îi invadează armura cu licheni gigantici. / Umbrele ferigii îi calcă sabia în picioare, / Iedera își pune mîinile albastre / pe tăcerea, coborîră de curînd, a planetei. / Omule, răsunător Ercilla, aud pulsul apei / primei tale dimineți, o frenezie de păsări / și un tunet în frunziș.”

² „Întoarce-te, întoarce-te la piscul tău înzăpezit, râu amar, / întoarce-te, întoarce-te la piscul tău de geruri vaste, / înfige-ți rădăcinile argintii în izvorul tău secret / sau aruncă-te și izbucnește într-o altă mare, fără lacrimi.”

ca un obiect misterios. Chiar tehnica poetică e diferită: Neruda adoptă un vers scurt, mai energic, năzuind ca poemul său să se adreseze unui auditoriu mai larg. Sugestiile poeziei lui Maiakovski sînt mai evidente și tematica însăși mărturisește această influență. Accentul revoluționar e de această dată poate mai puternic decît în *Canto general*, dar universul de idei este, cu siguranță, mai puțin cuprinzător. Se cuvine reținut totuși o *Odă soarelui*, pentru metaforele neașteptate:

Oh sol,
cristal paterno,
horario,
y poderio,
progenitor planeta,
gigante
rosa rubia
siempre
hirviendo de fuego,
siempre
consumiéndote
encendido,
cocina
cenital,
párpado
puro,
colérico y tranquilo,
fogón y fogonero,
sol,
yo quiero
mirarte con los viejos
ojos de América.¹

Dar *Odele* cuprind și versuri închinatelor umili, versuri care subliniază această permanentă preocupare a lui Neruda

¹ „O soare, / cristal patern, / măsurător al timpului / și putere, / planeta progenitoare, / gigantică / roză roșie / întotdeauna / clocotind de foc, / întotdeauna / consumîndu-te / în flăcări / bucătărie / zenitală / pleoapă / pură, / colerică și liniștită, / cuptor și fochist, / soare / eu aș / privi spre tine / cu bătrînii / ochi ai Americii.”

pentru lumea care suferă ; o lume al cărei destin nu i-a fost niciodată indiferent, constituind — de fapt — substanța lirică a celor mai multe din poemele sale. Iată, de pildă, o mult comentată *Oda a una lavandera nocturna* (*Odă unei spălătorese, noaptea*), în care s-a deslușit una dintre cele mai fierbinți expresii ale umanismului lui Neruda :

va y viene
el movimiento,
cayendo y levantándose...
con precisión celeste,
van y vienen
las manos sumergidas,
las manos, viejas manos
que lavan en la noche,
hasta tarde, en la noche,
que lavan
ropa ajena,
que sacan en el agua
la huella
del trabajo.¹

În 1960 Neruda a publicat volumul *Cien sonetas de amor* (*O sută de poeme de dragoste*), în versuri libere ; dar sunetul adânc, răscolitor, din *Canto general* nu se mai deslușește în aceste opere, nici în poemele ulterioare, inspirate din momente ale istoriei contemporane, sau din existența străvechilor popoare ale Americii de Sud.

S-a spus despre Pablo Neruda că „este istoriograful unui întreg continent”. Poezia lui, precum și traducерile din poemele indienilor Náhuatl, din Mexic, publicate în 1940 de abatele Garibay, au determinat (printre alte cauze, precum dezvoltarea unor școli sociologice și antropologice în aproape toate țările Americii Latine) redescoperirea unor străvechi culturi, cu un profil atât de specific. Se petrecea acum, și

¹ „Se duce și vine / mișcarea, / căzînd și ridicîndu-se / cu o precizie cerească, / se duc și vin / mîinile aflate sub apă, / mîinile, bătrînele mîini / care spală rufe noaptea, / pînă tîrziu noaptea, / care spală / rufele altora / care lasă în apă / urma / muncii.”

În literatură, un fenomen pe care istoria artelor plastice latino-americane îl relevase mai demult (îndeosebi în pictura mexicană, unde exemplul cel mai convingător îl constituie, desigur, arta lui Rufino Tamayo). O întreagă generație de scriitori ai acestui continent va descoperi realitatea unei culturi „care nu e nici spaniolă, nici indiană, ci una cu totul nouă, purtând semnele unor tradiții atît de caracteristice”¹. Poeți de o netăgăduită forță lirică, precum mexicanul Octavio Paz, au aflat în folclorul propriei patrii motivele unei creații profund protestatare, opuse „metafizicii estetice”², motivele unei poezii pentru care

*quietud y movimiento son lo mismo.*³

El va închina o *Elegie pentru prietenul ucis în războiul civil* care a pierit în zorii unei lumi noi :

*Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.*⁴

Criticii specializați în literatura acestui continent (de exemplu, Ramón Xirau⁵) au descoperit în asemenea poeme, cu o adresă politică limpede, ecouri ale artei *náhuatl*; dispoziția versului, simplitatea metaforei, determinările epitetice proveneau, după opinia lor, din acea literatură de demult.

Această îmbinare (s-ar putea spune de factură romantic-modernă) dintre literatura folclorică și expresia contemporană nu este caracteristică numai creației latino-americane.

În Spania, cel care va da sensul cel mai profund acestui „romantism modern”, redescoperind valorile poeziei folclorice va fi Federico García Lorca. Poetul, ucis la 37 de

¹ C. Ayala Duarte, *Literatura Hispano-Americana, Resumen Historico Critica*, Madrid, 1945, p. 31.

² *Idem*, p. 212.

³ „liniștea și mișcarea sînt aceleași.”

⁴ „Ai murit, camarade / În zorile arzătoare ale lumii. / Ai murit cînd / lumea ta, lumea noastră, abia răsăreau.”

⁵ Citat de J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 228.

ani, în primele zile ale războiului civil, va rămîne un adevărat simbol al conștiinței intelectuale angajate, militînd pentru un ideal social și național de o desavîrșită frumusețe. Moartea i-a aureolat opera dedicată patriei și umanității; ea reprezenta actul cel mai violent al unei ofensive fasciste împotriva intelectualității unei întregi țări. După încheierea războiului, nici unul dintre poeții care dăduseră strălucire literaturii spaniole din primii ani ai deceniului al patrulea nu va rămîne în patrie. Exodul intelectualilor spanioli nu poate fi comparat în ceea ce privește proporțiile lui, decît cu acela al scriitorilor și oamenilor de știință din Germania, după venirea lui Hitler la putere. Cei care, asemenea lui Unamuno, au rămas în Spania, și-au văzut, unii, operele interzise de cenzură, alții au fost aruncați în închisori și condamnați la detențiuni pe termene lungi ori s-au retras într-o emigrație internă.

Lorca nu a fost, poate, un „poet politic”, în sensul curent al cuvîntului. Dar lirica și, mai ales, dramaturgia lui exprimă consecvent revolta împotriva unei societăți înguste, mercantile, glorificîndu-i pe cei care au îndrăznit să i se opună, sacrificîndu-se. El a regăsit în viața și în poezia oamenilor din Andalusia natală expresia unei atitudini pline de vitalitate, de frumusețe morală, opusă aceleia a „sufletelor de curele” a celor din Garda Civilă, viitorii săi asasini. Dealtminteri, poetul va descoperi în existența oamenilor simpli de pretutindeni semnele aceleiași simplități și frumuseți sufletești; o călătorie la New York îl va ajuta să înțeleagă arta negrilor americani, pateticul ei lirism.

Viziunea poetică a lui García Lorca s-a constituit, în bună măsură, sub înrîurirea lirismului de o mare muzicalitate a lui Juan Ramón Jiménez, el însuși poet al „sufletului andaluz”¹, în același timp, însă, experiența „ultraismului” (un fel de variantă spaniolă a futurismului) nu este întru totul străină de sistemul imagistic adoptat de poet, cu metaforele sale surprinzătoare, cu contrastele de lumină și de umbră, sau cu acel *sfumato* care învăluie contururile, estompîndu-le. García Lorca a creat o „baladă lirică”, întrucîtva în tradiția

¹ Gerardo Diego, *Poesia española*, Madrid, 1932, p. 231.

lui Esenin, cu personaje care se mișcă (înfășurate de același mister al unui univers rustic fantastic) pe un fundal de factură romantică. Așa este arhitecturat întregul *Romancero gitano*, operă de un colorit intens, fascinant, evocând o lume străbătută de vise fierbinți.

Unul dintre personajele „cele mai impresionante ale acestui ciclu este Moartea”¹; ea este, însă, desenată cu mijloacele iconografice folclorice:

*La luna tiene dientes de marfil.
¡Qué vieja y triste asoma!
Están los cauces secos,
Los campos sin verdores
Y los árboles mustios
Sin nidos sin hojas.
Doña Muerte arrugada,
Pasea por sauzales
Con su absurdo cortejo
De ilusiones remontas.
Va vendiendo colores
De cera y de tormenta
Como un hada de cuento
Mala y enredadora...²*

Fantasticul acesta de poveste populară este unul dintre elementele care deosebesc poezia lui Lorca de aceea a maestrului său, Jiménez. Caracterul folcloric al inspirației lui García Lorca, evident și în volumul de debut, *Libro de poemas* (*Carte de poeme*) va deveni, pe măsura evoluției poetului, un adevărat semn distinctiv al creației sale. „Țara de vis și de piatră”, Andalusia natală, îi va pune la îndemână „un tezaur

¹ Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura Española*, III, Barcelona, 1950, p. 625.

² „Luna are dinți de fildeș / Ce bătrână și tristă pare! / Au secat cursurile de apă, / Cîmpurile nu au verdeață, / Copacii au veștejit / Fără cuiburi și fără frunze. / Zbîrcita doamnă moarte / Trece printre sălcii / Cu absurdul său cortegiu / De iluzii pierdute. / Ea vinde culori / De ceară și de furtună / Ca o vrăjitoare dintr-o poveste, / Rea și pisăloagă.” (*Fata și moartea*, 1921)

incomparabil de tradiții populare”¹. Asemenea multor romantici, el va regăsi în folclorul țigănesc semnul unei aspirații libertare, al bucuriei de a se uni cu natura. Lorca nu a fost, așa cum s-a socotit uneori, „un poet al primitivismului”; el nu a proslăvit patriarhalitatea vieții rătăcitoare a țiganilor, ci capacitatea lor de a trăi „cu sinceritate sentimentele fundamentale ale sufletului omenesc”². Dacă în unele poeme ale sale se reflectă imagini caracteristice versului baroc spaniol din secolul al XVII-lea, nu e mai puțin adevărat că el a socotit întotdeauna că poezia sa trebuie pusă în legătură cu tradiția populară a Andaluziei. El considera că arta germană a fost plăsmuită de o *muză*, cea italiană de un *înger*; „dar Spania a fost întotdeauna emoționată de cântecul unei *duende* (ființă fantastică, jumătate zână, jumătate demon, *n.n.*), pentru că ea e o țară a cântecelor și a dansurilor străvechi, în care *duende* povestește despre lămâii înfloriți în zori, și o țară a morții, o moarte pe care o aduce tot *duende*”³. Teoria lui Lorca este, desigur, poetică și nu filosofică; dar ea mărturiște unele ecouri ale gândirii lui Unamuno.

Romancerul țigan (care a fost interpretat cu o înțelegere atât de acută a sensurilor lui tragice, de traducătorul lui în românește, Miron Radu Paraschivescu) înfățișează, într-o țesătură complexă a miturilor andaluze, gitane și a realităților contemporane, o lume a marilor patimi sensuale. Lumina e aspră, oamenii acționează violent, natura și elementele ei sînt înzestrate cu simțăminte și cu dorințe la fel de nestăvilite ca acelea ale oamenilor. Mîndria, pasiunea trăirilor și simțămîntul că fac parte dintr-o lume care s-a născut odată cu timpul sînt trăsăturile dominante ale acestor „gitani” care, cu aceeași înverșunare, se încaieră cu Guardia Civil și își iubesc soatele. Preciosă, dansatoarea, e fugărită cu o spadă fierbinte de vîntul vrăjmaș; ea își caută adăpost (amestesc de fantastic și de realitate banală) la consulul englez ce-i oferă

¹ Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 444.

² Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 629.

³ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 179.

o cană de lapte și un pahar de gin, pe care frumoasa țigancă le refuză, în timp ce vîntul, dezlănțuit, urlă afară :

*El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.*

*Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.¹*

Vîntul nu o ajunge pe dansatoare ; dar, într-un alt poem, luna îl răpește pe băiatul fierarului. Întîmplările din această țară de *duende*, căreia Lorca îi dă numele „Andalusia“, sînt cele ale basmului, ale unei lumi fantastice în care vîntul, luna, țiganii, îndrăgostiții, toți deopotrivă dansează dansuri numai de Lorca știute.

Multe din aceste *romances* sînt compuse cu o grijă evidentă a detaliului decorativ reproducînd, de fapt, iconografia naivă, populară. Dar caracteristica lor cea mai interesantă rămîne, totuși, un amestec al tactilului, al auditivului și vizualului care produce „o confuzie a simțurilor“, diferită de aceea propusă de Mallarmé. *La Casada infiel* (*Soția necredincioasă*) este un exemplu al acestui stil ornamentat, cu imagini eliptice, care a îndreptățit comparația cu gongorismul. Trupul fetei e descris cu un sensualism al cărui efect este îndelung elaborat :

*Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.*

¹ „Englezul îi dă țigăncii / o cană de lapte cald / și un pahar de gin / pe care Preciosa nu le bea. // Și, în vreme ce ea plînge, povestindu-și / acelor oameni aventura, / din acoperișurile de țiglă / mușcă, furios, vîntul.“

*Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.¹*

Vizualul, tactilul, auditivul sînt puse într-o relație cu totul neașteptată :

*En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído
como una pieza de seda
rasgada par diez cuchillos.²*

Stilul îl amintește, cu siguranță, pe acela al poeziei spaniole din secolul al XVII-lea ; dar elementul popular — prezent deopotrivă în temă și în dezvoltarea ei cu mijloacele baladei — a fost cel care, în primul rînd, i-a îngăduit poeziei lui Lorca larga ei răspîndire. Poemele sale erau recitate în tranșeele republicane, în timpul Războiului civil. Pentru că în ele se regăseau amănunte ale tradițiilor populare ale filosofiei străvechi a țăranilor andaluzi.

Tema morții, pe care Lorca o redescoperea — de asemenea — în literatura și în arta Spaniei de odinioară, în creația folclorică, e tratată cu o netăgăduită originalitate a viziunii poetice. Poetul nu vedea aici un simplu element al fantasticului ; în preajma tragicelor evenimente din 1936, el presimțea, înfricoșat, că această simplă temă simbolică va întrupa o realitate. Unii comentatori au crezut că pot descoperi aici „o

¹ „Nici tuberozele, nici scoicile / nu au o piele atît de fină / nici cristalele sub lună / nu strălucesc atît de puternic. / Coapsele sale fugeau de mine / ca niște pești surprinși, / pe jumătate plini de foc, / pe jumătate plini de frig.”

² „La ultimul colț de stradă, / i-am atins sîni adormiți, / și ei mi s-au deschis dintr-o dată / ca niște flori de hiacint. / Scrobeala stambei / mi-a răsunat în auz / ca o bucată de mătase / sfișiată de zece cușite.”

prevestire a propriei morți, a tragediei care va ucide nenumărați spanioli, bărbați, femei și copii”¹.

Spaima că ar putea să dispară înainte ca misiunea lui poetică să se fi împlinit este sentimentul care dă contur volumului *Poeta en Nueva York* (*Poet la New York*), scris în timpul călătoriei sale în America. Aici *duende*, zeitate spaniolă, a rămas departe de el. Îndemnat de Salvador Dalí, a încercat să experimenteze tehnica suprarealismului, care — de altminteri — i se părea potrivită să exprime o imagistică violentă, înclinație prezentă întotdeauna în arta sa. Dar, părăsind metrica tradițională a versului popular, poezia lui Lorca își pierde structura, atât de caracteristică; împrumuturile imagistice nu erau asimilate, personalitatea artistică a poetului fiind, în mod firesc, estompată.

America marilor aglomerări urbane l-a înspăimântat pe poet; acolo unde, cu câțiva ani mai devreme, Maiakovski — declarându-se potrivnic unei așezări sociale, — admira cutezătoarele arhitecturi și forfota străzilor (corespunzând, firește, idealului său futurist de odinioară), Lorca se simțea stingher, amenințat de o lume atât de depărtată de aceea a Andalusiei sale. Moartea i se înfățișa acum într-o întrupare nouă. O moarte a torturilor fizice, o moarte hidoasă, un cancer care se strecura prin pustiul de piatră :

*Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton,
El día que el cancer te dio un paliza
Y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes
en la epidemia
Y abrió su quenada rosa de vidrios recos y manos blandas
para salpicar de lado las pupilas de los que navegan
tu buscaste en la hierba mi agonía...*²

Lorca s-a întors în 1930 din ceea ce biografiai au numit „anotimpul său în Infern”. El descoperise, în timpul unei

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 181.

² „Ignoranța ta, Stanton, e un munte cu lei. / Ziua în care cancerul te-a doborât / și te-a scuipat în pavilionul unde gazdele epidemiei mușreau / și își deschideau roza arsă de sticlă uscată și mâinile moi / ca să stropească ochii cîrmaciului cu noroi / mi-ai căutat agonía în iarbă.”

călătorii chinuitoare, o realitate artistică a cărei valoare o va sublinia în câteva rînduri : arta negrilor. Fragmentele *Poe-tului la New York* în care Lorca imita ritmurile muzicii negre sînt, de fapt, cele care dau consistență estetică întregului volum. Dar, în această privință, versurile sale nu au acea emoție adîncă, tragică a lui Vachel Lindsay sau Nicolás Guil-lén, poeți pentru care tradițiile culturii negre aveau același sens emotiv ce înnobilează, în poezia lui Lorca, ritmurile andaluse.

În anii care au urmat, el s-a dedicat — mai ales — teatru-lui ; instaurarea Republicii, în 1931, declanșase entuziasmul latent al multor intelectuali, dornici să contribuie la educarea poporului. De aceea, Lorca va scrie drame al cărui stil și-l propunea să fie cît mai simplu și mai inteligibil. Un teatru de esență realistă, pe care scriitorul îl prezenta în lungi turnee de-a lungul și de-a latul Spaniei. Dar, printre puținele versuri compuse în această perioadă, trebuie neapărat semnalată o capodoperă autentică a lui Lorca : bocetul la moartea priete-nului său, toreadorul Ignacio Sánchez Mejias.

„Spania — spunea Lorca într-o conferință despre *duende* — este singura țară din lume în care moartea este un spec-tacol național”¹. „Taurul — continua el câteva rînduri mai departe, socotind că, de fapt, *corrida* este o asemenea îm-prejurare a «morții organizate în spectacol» — taurul își are propria orbită, iar toreadorul și-o are pe-a sa”, între cele două orbite se află un punct al primejdiei maxime. În acest punct Sánchez Mejias a fost atins de moarte :

Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.

Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.

Comenzaron las sonas de bardón
a las cinco de la tarde.²

¹ cf. Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 633.

² „Acum se luptă porumbița și leopardul / La ora cinci după-amiază. // Și o coapsă cu un corn necrușător / La ora cinci după-amiază. // Incepe sunetul refrenului / la ora cinci după-amiază.”

Pe cînd poemele din ciclul new-yorkez erau pătrunse de un fel de spaimă metafizică de *ideea* de moarte, aici moartea e materială, ea înseamnă *uciderea unui om anume*. Compasiunea umană cîștigă o intensitate pe care versurile anterioare n-o avuseseră și se exprimă în imagini ce vor putea fi recitate, peste un an, în legătură cu moartea poetului însuși :

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.*

*No to conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca
La tristeza que trivo tu valiente alegría.*

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura,
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste par los olivos.¹*

Se împlinea, în această sfîșietoare elegie, o viziune îndurerată a morții, viziune care se conturase, fragmentar, în toată opera anterioară a lui Lorca. Pentru el, moartea însemnase, întotdeauna, sfîrșitul inevitabil, confruntarea cu *duende*. Intensitatea acestui sentiment e subliniată de o imagistică mult mai simplă decît aceea a poemelor mai vechi. În *Romancero gitano*, metafora păstra ceva din ornamentul baroc ; Poetul la

¹ „Pentru că ai murit pentru totdeauna, / precum toți morții pămîntului / precum toți morții care au fost uitați / într-o grămadă de cîini omorîți. // Nu te știe nimeni. Nu. Totuși, eu te cînt. / Eu cînt pentru viitorime despre profilul și grația ta, / Despre maturitatea înțelegerii tale. / Despre pofta ta de moarte și gustul gurii tale. / Despre tristețea din vitejeasca ta veselie. // Va trece mult timp pînă cînd se va naște, dacă se va naște, / un andaluz atît de clar, de bogat în aventură, / Cînt despre eleganța ta în cuvinte care gem / și-mi amintesc o briză tristă printre măslini.”

New York își însușea sugestii ale suprarealismului, într-un coșmar al violenței și al teroarei. S-a relevat aici un anume paralelism cu cea de-a doua fază a poeziei lui Dylan Thomas¹ și cu *La Destrucción o el Amor* al lui Aleixandre. În poemele citate ale lui Lorca (așa cum se va întâmpla și la Thomas), imagistica amenința să copleșască întreaga țesătură de idei a poemului; elegia închinată lui Sánchez Mejias cuprinde, din acest punct de vedere, o semnificație extrem de importantă. Ea reprezintă, de fapt, momentul în care lumea lăuntrică, dominată de spaime, se eliberează în contact cu un eveniment al realității exterioare. Imaginile se constituie din detaliile *corridei*, ale agoniei și morții toreadorului, într-un sistem de alegorii care le amintesc pe cele ale heraldicei medievale, precum, de pildă, lupta dintre „un porumbel și un leopard” sau dintre „o coapsă și un corn necruțător”. Din această tensiune dureroasă pricinuită de moartea prietenului, izbucnește o compasiune pentru toți morții acestei lumi, neștiuți, uitați chiar și de cei care i-au ucis:

*No te conoce el toro ni la biguera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.*²

Moartea lui Lorca a devenit, la rîndu-i, un simbol al sacrificiilor tuturor aceloră a căror aspirație la libertate și la frumusețe e strivită în confruntarea ei cu violența. Glasul poetului are un sunet specific în peisajul complex al liricii secolului al XX-lea. Celebrînd lumea celor umili, simțămintele lor, el a devenit o expresie a protestului formulat în numele ideii de egalitate dintre oameni, a dreptului tuturor la viață; ceea ce a îndreptățit comparația cu poetul oropsiților de odinioară, François Villon, și cu compatriotul din secolul al XV-lea al lui Lorca, Jorge Maurique.

¹ Căreia, însă, poemul lui Lorca este anterior.

² „Nu te știe taurul, nici smochinul, / nici caii, nici furnicile din casa ta. / Nu te știe nici copilul, nici după-amiaza / pentru că ai murit pentru tordeauna.”

Și, mai presus de toate, García Lorca rămîne o conștiință umană care a suferit pentru o idee. Dacă poezia lui înseamnă protestul sentimentului adînc, răscolitor, împotriva dezumanizării de orice natură ar fi ea, aceea a prietenului său, Rafael Alberti, a exprimat o atitudine lucidă, circumscrisă unei ideologii ale cărei origini trebuie căutate în tradiția intelectualității raționaliste spaniole care, secole în șir, s-a opus aristocrației și clerului. Și Alberti a trăit „un anotimp în Infern“, dar acest univers al teroarei se constituia mai puțin în interiorul sufletului său decît în împrejurările războiului și ale exilului, departe de Spania și de Andalusia.

Un eveniment foarte important pentru literatura spaniolă s-a petrecut în 1925, la tricentenarul morții lui Góngora, eveniment care a avut aceeași semnificație ca și redescoperirea lui John Donne în Anglia. Góngora fusese privit, multă vreme, ca un poet care, după o fază a folosirii moderate a *concetti*-lor, a abordat un stil extravagant și ermetic, preschimbîndu-se, așa cum va spune Lorca, „dintr-un înger al luminii într-un înger al întunericului“¹. Publicarea, în anul sărbătoririi poetului cordovan, a unei antologii a versurilor sale și ale contemporanilor lui a avut drept rezultat modificarea fundamentală a părerilor despre creația gongorică. De fapt, această schimbare a ideilor critice fusese inițiată cu zece ani mai devreme, de poetul mexican Alfonso Reyes. Reevaluaarea lui Góngora a avut un efect imediat asupra poezilor din generația lui Lorca. Deși nici autorul lui *Romancero gitano*, nici Aleixandre nu contribuieră direct la descoperirea adevăratelor valori ale artei lui Góngora, amîndoi au fost influențați de metaforele elaborate de hiperbolele și de inversiunile specifice artei gongorice, de felul în care obiectele sînt substituite prin menționarea numai a culorii dominante, de întreaga mitologie a poetului din Cordoba.

La începuturile creației sale, Rafael Alberti a fost cel care a receptat, în măsura cea mai însemnată, această influență; dar — în același timp — el s-a îndreptat, asemenea lui Lorca, spre tradițiile artei folclorice, mai ales ale celor

¹ Cf. Karl Vossler, *La Poesia de la Soledad en España*, Buenos Aires, 1946, p. 31.

din ținutul natal, din preajma Cádizului. În 1927, Alberti a publicat un volum de versuri intitulat *Sobre los ángeles* (*Despre îngeri*); „nu e foarte simplu să se înțeleagă semnificația pe care aceste figuri angelice o aveau pentru poet, dar ceea ce e sigur e că ele nu aveau nici o legătură cu îngerii teologiei, și nici nu pot fi asociate cu aceia ai poeziei lui Rilke, deși — asemenea acestora — și ele transformă, într-un sens, vizibilul în invizibil”¹.

S-ar putea spune că, de fapt, ele nu simbolizează, ca la Rilke, „calități ale inspirației”, ci momente ale mișcării sufletești. La început, Alberti vorbește despre încrederea în sine și despre fericirea care au pierit fără de urmă:

*¿Adónde el Paraíso
sombra, tu que has estado?
Pregunta con silencio.*

*Ciudades sin respuesta,
rios sin habla, cumbres
sin ecos, mares mudos.*

*Nadie lo sabe. Hombres
fijos, de pie, a la orilla
parada de la tumbas,*

me ignoram...²

Paradisul e pierdut, iar poetul e numai „gazdă a umbrilor”. Metafora e aproape textual citată din Gustavo Adolfo Bécquer, unul dintre cei mai de seamă poeți spanioli ai secolului al XIX-lea pentru care ideea „dispariției dragostei, asemenea unei umbre”, era aproape obsesivă. Acest paralelism este, fără îndoială, foarte semnificativ; poezia spaniolă a perioadei care a urmat romantismului a fost, pentru versurile

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, pp. 185—186.

² „Pe ce drum mergi spre Paradis, / umbră, tu care ai existat cândva? / Întrebare urmată de tăcere. // Orașe fără răspuns, / rîuri care nu pot vorbi, piscuri / fără ecou, mări mute. // Nimeni nu știe. Oameni / nemișcați, stînd / pe marginea / mormintelor, // nu mă cunoașteți.”

din *Despre îngerii*, o sursă mai rodnică decît, de pildă, supra-realismul pentru arta lui Lorca. Tema nefericirii, atît de consecvent dezvoltată de poeții veacului precedent, apare, cu un sunet evocator, într-un poem scurt, *El mal minuto* (*Clipa cea rea*) :

*Cuando para mí eran los trigos viviendas de astros y de
dioses*

*y la escarcha los lloros helados de una gacela,
alguien me enyesó el pecho y la sombra,
traicionándome.*

*Ese minuto fué el de las balas perdidas,
el del secuestro, par el mar, de los hombres que quisieron
ser pájaros,
el del telegrama a deshora y el hallazgo de sangre
el de la muerte de agua que siempre miró al cielo.¹*

Simbolurile lui Alberti nu sînt atît de diferite ca acelea ale poeziei lui Breton ; „Ele fac parte din două categorii : prima, aceea a inocenței infantile, cea de-a doua, a durerii pricinuite de trădare“². Oricît ar fi de cerebrală, lirica lui Alberti cuprinde o certă influență romantică ; dar — asemenea lui Aleixandre — poetul „îngerilor“ a evoluat de la afirmarea unor sensuri individuale spre o artă cu implicații sociale. „Îngerii“ săi nu exprimă numai sentimentele și gândurile poetului, ci „sînt elemente ale unei mișcări în planul social“³. Un poem cum este *El ángel avaro* (*Îngerul avar*) aproape că nici nu mai disimulează comentariul politic :

*Ese hombre está muerto
y no la sabe.*

¹ „Cînd pentru mine grîul era un loc unde trăiau stele și zei / și înghețau lacrimile unei gazele, / cineva mi-a oblojit pieptul și umbra, / trădîndu-mă. // Acesta a fost minutul gloanțelor trase în zadar, / cînd marea i-a răpit pe oamenii care au vrut să fie păsări, / al telegramei trimise la netimp și al descoperirii singelui, / și al morții apei care întotdeauna a privit cerul.“

² E. Proff, „Popularismo“ and „Barroquismo“ in the Poetry of Rafael Alberti, în „Bulletin of Spanish studies“, 1/1942.

³ Valbuena Prat, op. cit., III, p. 631.

Quiere asaltar la banca,
robar nubes, estrellas, cometas de oro,
comprar la más difícil :
el cielo.
Y ese hombre está muerto.¹

„Îngerul avar“ este, s-a spus, „un simbol al capitalismului, care — fără să-și dea seama că a murit — crede că orice poate fi cumpărat cu bani“². Alberti își dădea seama de apropierea catastrofei țării sale; desperarea lui era „numai un ecou al unei lumi ce se îndrepta spre criză“³. Dar el nu credea că destinul umanității este condamnarea implacabilă a binelui și a frumosului. Stelele pot să-i anunțe venirea unor vremuri vrăjmașe; dar poetul afla în sine însuși destulă putere pentru a le opune legile clare și simple ale omeniei. O asemenea concluzie se desprinde dintr-unul din ultimele poeme ale volumului *Luna enemiga* (*Lună vrăjmașă*) :

*Salvadme de los años en estado de nebulosa,
de los espejos que pronuncian trajes y páginas desvanecidos,
de los manos estampados en los recuerdos que bostezan.
Huid.
Nos entierran en viento enemigo.*

*Y es que un alma ha olvidado las reglas.*⁴

Ultimul poem al volumului demonstrează că Alberti a deslușit sensurile dezastrului, că prezentul — cu toate tragediile sale — are mai multă valoare decît palida viziune a trecutului, că viața e cu atît mai frumoasă cu cît ea se opune unor puteri care amenință s-o nimicească. Tonul profetic al versurilor din *Los ángeles feos* (*Îngerii cei urîți*) ves-

¹ „Omul acesta a murit / și nu o știe. / Vrea să prade banca, / să fure nori, stele, comete de aur, / să cumpere ceea ce e mai greu : / cerul. / Și acest om e mort.

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 187.

³ *Ibidem*.

⁴ „Salvați-mă de anii în stare de nebuloasă, / de oglinzile care pronunță costume și pagini demodate, / de mîinile imprimate cu amintiri care cască. / Fugiți. / Ne îngroapă în vîntul potrivnic. // Și asta pentru că am uitat regulile.”

tește că „aceia care dorm în aburii aducători de nenoroc ai mlaștinilor, vor fi treziți de cea mai nefericită auroră și vor trăi în gloria noroaielor“. Avertisment celor care adoptaseră o atitudine pasivă în timpul înverșunatelor confruntări politice. „Voi — le spunea poetul acestor îngeri «urâți» — ați fost pricina călătoriei mele“, a acelei călătorii care l-a purtat prin coșmare și spaime spre o lume de unde putea să afirme :

Pero yo os digo :

una rosa es más rosa habitada par las orugas

que sobre la nieve marchita de esta luna de quince anos.¹

Alberti a supraviețuit acestei crize. În perioada imediat următoare el va dedica o elegie aceluiași toreador pe care Lorca îl celebrase în faimosul său *Bocet pentru Ignacio Sánchez Mejias*. Versurile lui Alberti, scrise în timpul unei vizite în Mexic, sînt concepute în tradiție gongorică ; ele alcătuiesc, de fapt, o suită de sonete, legate de pasaje în vers liber și de altele care cuprind ecouri ale cantilenei populare. Adevărul e, însă, că fuziunea acestor fragmente s-a produs în chip imperfect și că, uneori, excesul metaforic pare artificial. Simplificarea expresivă a stilului va fi rezultatul experienței suferite din anii războiului civil. Multe dintre poemele acestei perioade au un ton polemic ; dar, în cîteva versuri compuse în timpul asediului Madridului, el a găsit resursele unui lirism de o căldură autentică, plin de compasiune față de apărătorii vechii capitale spaniole. E o poezie a participării, a cărei asprime derivă direct din sugestiile maeștrilor veacului al XVII-lea pe care Alberti îi urmase și în trecut. *Los campesinos* (*Țăranii*), care dau titlul unuia dintre aceste poeme, era numele batalioanelor țărănești ce apărau guvernul legal al Republicii spaniole :

Se ven marchando duros, color de la corteza

que la agresión del hacha repele y no inmuta.

Como los pedernales, sombría la cabeza,

pero lumbre en su sueño de cáscara de fruta.

¹ „Dar îți spun : / un trandafir e mai trandafir cînd e locuit de omizi / decît e pe zăpada ofilită a acelei luni de 15 ani.“

*Huelen los capotones a corderos mojados,
que forra un mal sabor a sacos de patatas,
uncido a los estiércoles y fangales pagados
en las cansinas botas más rígidas que patas.¹*

Alberti îi vedea pe acești soldați, înflăcărați de speranța că ar putea „ucide moartea pentru a cuceri viața”, ca pe niște oameni uniți cu pământul căruia, în curînd, aveau să-i dăruiască propriile trupuri. „Spania — credea poetul — trebuie hrănită cu trupurile fiilor ei, pentru ca o nouă viață să poată izvorî. Dar războiul a fost pierdut, viața întregii țări a fost înăbușită și Alberti însuși a fost obligat să plece în exil.”²

Întreaga poezie de mai târziu a lui Rafael Alberti e poezie de surghiun, scrisă în cea mai mare parte în Argentina, unde poetul se simțea străin și de unde se gîndea fără conținere la Andalusia tinereții sale. Dar accentele aspre din *Sobre los ángeles* nu se mai fac auzite; de data aceasta, părerile de rău pentru cele dispărute sînt exprimate cu mai multă simplitate, cu o compasiune care-i cuprinde, mai ales, pe cei care au pierit și pe cei ce suferă pentru ideile lor în închisorile din țară. Treptat, temele poemelor se constituie în adevărate laitmotive (unele dintre ele amintindu-le pe cele ale versurilor mai vechi). Alberti simte dezolarea care învăluie străzile unei mari metropole, Buenos Aires, și întinderile de sub Crucea Sudului:

*esta desconocido cielo solo,
sustentado par árboles y montes,
pampas, mares, y gentes nunca vistos,
al girar de las horas trastrocadas.³*

¹ „Îi vezi mărșăluind din greu, culoare a scoarței / care respinge agresiunea torței și nu se schimbă. / Asemenea cremenii, capul le e întunecat, / dar în visul lor e foc, ca în coaja fructelor. // Pelerinele lor miros a miei uzi, / veșmintele lor au un miros de saci de cartofi, / care se amestecă cu acela de bălegar și de noroi / al ghetelor uzate care sînt mai rigide decît picioarele animalelor.”

² K. T. Smith, *Structures and Non-structures*, Urbana, 1971, p. 38.

³ „Acest cer necunoscut, solitar, / susținut de arbori și de munți, / pampas, mări și oameni nevăzuți pînă atunci, / spre mișcarea orelor se întoarce cu susul în jos.”

Acestei imagini a singurătății, îi urmează o evocare a străvechii civilizații din Spania împotriva căreia se înverșunează armatele rebele. Alberti dedică unele versuri pictorilor din Muzeul Prado, apoi propriei adolescențe și, cu prilejul trimilenariului orașului Cádiz, Spaniei însăși, în perspectiva îndelungatei ei istorii. Poezia lui „dobândește acum o respirație largă”¹; „puțini poeți, de la simbolisti încoace, au putut atinge o asemenea muzicalitate a versului”², o asemenea mlădiere a limbajului imagistic, ca în poemul lui Alberti dedicat lui Menestheus, eroul homeric despre care Strabo credea că, trecând printre Coloanele lui Hercules, a ajuns pe coasta apuseană a Peninsulei Iberice, pe locul unde s-a întemeiat Cádizul:

*Hoy quisiera tu antigua espada homérica,
tu valor, tu ateniense, clara sabiduría.
Tronchadas las Columnas de Alcides, presa y rota
su inexpugnable fortaleza, oh, surge,
levántate y recorre las arenas. Tus naves,
todavía arboladas, te esperan junto al río.*³

Poetul apela, de această dată, la ritmul clasic; siguranța și cursivitatea versului amintesc de acel „stil grandios” a cărui dispariție, cu multe decenii în urmă, o regreta Mathew Arnold. *Ora maritima* (Țărmlul mării), volumul apărut în 1953 (și în care era inclus și poemul citat mai înainte), a fost singurul a cărui difuzare a fost permisă în Spania. Comentatorii au fost surprinși de faptul că foarte vigilența cenzură spaniolă nu a înțeles aluziile la o nouă întemeiere a culturii spaniole, de un Hercules a cărui forță stă în dorința lui de a descoperi noi orizonturi. Volumul publicat cu un an mai devreme, *Retornos a lo vivo lejano* (Întoarceri la o viață

¹ Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 631.

² K. T. Smith, *op. cit.*, p. 66.

³ „Astăzi tînjesc după vechea ta spadă homerică / după vitejia ta, atenianule, după limpedea ta înțelepciune. / Coloanele lui Hercules sînt tăiate, e cucerită și distrusă / fortăreața lui inexpugnabilă; o, ridică-te, / înalță-te și aleargă din nou prin nisipuri. Navele tale, / cu catargele încă întregi, te așteaptă lîngă rîu.”

îndepărtată), încerca — în stilul lui Robert Browning din *Convorbiri cu unii oameni* — să înfățișeze multiplele întrupări ale poetului, întorcându-se în țară, din îndelungatul exil. *Țărnuțul mării* integrează un sens larg al istoriei, din perspectiva experienței personale. El pare a căuta o entitate permanentă în sine însuși, dincolo de această succesiune a întrupărilor; așa precum, odinioară, socotea un trandafir viu mai de preț decât cel mai frumos trandafir ofilit, tot astfel acum viața îi apare ca o valoare incomparabilă, chiar dacă fiecare clipă, fiecare nouă întrupare a eului poetic, îl apropie de moarte:

*¡ Ah, no poder de pronto empujar tanta noche,
tantos compactos años de terror, y rompiéndolos
arrebatar al fin esa vedada
luz que sabes que existe,
que par saber que existe
hasta cantando marchas de verdad a la muerte !¹*

Cel dintâi înțeles al acestei „lumini interzise“ este, fără îndoială, acela al libertății care se cuvine cucerită chiar cu prețul morții, dar o moarte înțeleasă lucid, nu ca un scop, ci ca o jertfă supremă. Speranța lui Alberti capătă un contur cu atât mai semnificativ cu cât e nutrită de un poet exilat, la început în America de Sud (unde totul, chiar și ciclul anotimpurilor e altul decât acela din patrie), apoi în Italia, de unde versul poetului sună la fel de energic, plin de mînie. Lirica lui Alberti dezvăluie o atitudine civică și poetică a cărei caracteristică rămîne participarea pasionată plină de durere, la viața propriei patrii.

În Italia, îndelungata epocă de dictatură mussoliniană nu a îngăduit afirmarea unor direcții poetice conturate foarte precis. Regimul fascist a condamnat cultura italiană la o izolare care nu putea duce decât la stagnare. Intelectualii care aderaseră cîndva la fascism nu mai produseseeră decât o

¹ „O, să nu fii în stare să împingi în lături toată această noapte, / toți acești ani compacti de teroare, și, frîgîndu-i, / să prinzi această interzisă / lumină pe care-o știi că există, / și pîntru a ști că există / ai mers cîntînd spre moarte.“

artă întru totul conformistă, în spiritul academismului grandilocvent sau (cazul lui Marinetti) se văzuseră izolați, încetul cu încetul. Alții, cei care se împotriviseră dictaturii, pleaseră în exil sau trăiau într-o singurătate deplină, refuzând orice legături cu oficialitatea. Anii războiului au accentuat demoralizarea scriitorilor italieni; destinul țării a devenit, însă (în poezia unor Ungaretti, Montale, Quasimodo, de exemplu), o temă din ce în ce mai frecventă a literaturii acestei perioade. Ungaretti descoperea durerea ascunsă sub falsa măreție predicată de Mussolini; Montale scria *Primăvara hitleristă*, înfățișând parada armatei naziste prin Roma, încheind — totuși — poemul sub semnul speranței că, din deșerturile Africii, unde armata italiană suferea grave înfrângeri, se va înălța o dimineată aducătoare de lumină:

*Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince
col respiro d'un alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di ricca priccio, ai greti arsi del sud...¹*

Salvatore Quasimodo e un poet al Sudului; peisajul aspru, dezolat, al Siciliei natale a contribuit, încă de la început, la conturarea unei lirici opuse conformismului oficial, idealizant, care celebra priveliștile de un romantism convențional, de reclamă turistică. Poetul nutrea viziunea copilăriei amenințate de cruzimea fascistă. Originalitatea sa „stă mai puțin în temă decât în accentul pe care îl dobândește ea în cuprinsul unei poezii, adesea, cu ermetisme gnomice”². Și, deși uneori „subiectul poate fi recunoscut ca descinzând din

¹ „Poate că sirenele, clopotele / care-i salută pe monștri în seara / sabatului lor, și se amestecă / cu sunetul care, dezlegat din cer, coboară, învinge, / cu respirația unei diminețe care, mîine, pentru toți, / izbucnește din nou, albă dar fără aripi / de spaimă, peste wadi-urile arse din sud.”

² Sergio Pacifici, *A Guide to Contemporary Italian Literature*, New York, 1962, p. 189.

lirica mai vîrstnicului său contemporan, Ungaretti, dezvoltarea temei îi aparține lui Quasimodo¹. Stilul poetului se constituise, încă de la început, din volumul *Acque e terre* (*Ape și pămînturi*), precum — de pildă — în *Vînt la Tindari*, în care se adresează țării natale în acești termeni:

*A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro :
altra luce ti sfoglia sopra i vetri*

*nelle veste notturna,
e gioia non mia riposa
sul tuo gremio.*

*Aspro è l'esilio,
e la ricerca che chiudevo in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire...²*

Foarte curînd, teama de moarte va avea un temei real, așa cum vor dovedi cele douăzeci de poeme din ciclul *Giorno dopo Giorno* (*Zi după zi*), scris în timpul celor mai cumplite zile ale războiului și publicate în 1947. Dezastrul e exprimat, de data aceasta, în imagini de o mare concizie :

*Io ti ricordo quel geranio acceso
su un muro arivellato di mitraglia.³*

Cu aceleași mijloace lapidare, el va evoca întreaga atmosferă a acelor ani într-un poem cum este *Om al timpului meu* :

¹ Gianni Pozzi, *La poesia italiana del novecento*, Torino, p. 191.

² „Nu știu ținutul / unde în fiecare zi mă cufund / și mă hrănesc cu silabe secrete : / o lată lumină te desfășoară deasupra ferestrelor / pe straiul nopții, / și bucuria care nu-i a mea se odihnește / în poala ta. // Aspru e exilul, / și căutarea — pe care am încheiat-o cu tine — / căutarea armoniei s-a schimbat azi într-o spaimă prematură de moarte.”

³ „Îți aduc aminte floarea aceea de mușcată / de pe zidul ciuruit de mitralii.”

*Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che li videro per la prima volta.
E questo sangue odora come nel giorno
quando il fratello disse all'altro fratello :
„Andiamo ai campi”. E quell'eco fredda, tenace,
è giunta fino a te, dentro la tua giornata.¹*

Ultimele versuri amintesc de tonul unor imnuri din *Pacea* lui Aristofan. Asemenea lui Eluard din poemele scrise în 1943, versul are o rezonanță modernă, dar se sprijină pe simboluri străvechi. Și, tot asemenea lui Eluard, Quasimodo descoperă promisiunile unui viitor eliberat de spaimile care au răscolit generațiile vechi :

*Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue
salite dalla terra, dimenticate i padri :
le loro tombe affondano nella cenere,
gli uccelli neri, il vento coprono il loro cuore.²*

Eseurile scrise de Quasimodo în acea perioadă demonstrează o consecvență a ideilor, în această ordine a adeziunii la problemele sociale ale vremii : „Poetul, atîta vreme cît este și om, participă la formarea unei societăți, din care face parte în mod necesar”³. Răspunderea poetului e înțeleasă și exprimată în termeni foarte clari : „Astăzi, după două războaie în care eroul este reprezentat de un număr uriaș de morți, scopul poeziei este cu mult mai serios decît înainte, pentru că el trebuie să refacă umanitatea”⁴.

¹ „Ai ucis din nou, / ca totdeauna, cum au ucis părinții tăi, cum le-au ucis / pe animalele pe care le vedeau pentru prima dată. / Și sîngele acesta miroase ca-n ziua / în care un frate i-a spus celui alt frate : / Să mergem la cîmp. Și ecoul acela rece, tenace / e legat de tine, înăuntrul zilei tale.”

² „Uitați, o fiilor, norii de sînge / ridicați din pămînt, uitați-vă părinții : / mormintele lor se afundă în cenuși, / păsările negre, vîntul le-acoperă inima.”

³ Cf. Sergio Pacifici, *op. cit.*, p. 196.

⁴ *Idem*, p. 197.

De fapt, din 1945 Quasimodo a fost antrenat într-o amplă polemică, trebuind să-și justifice crezul poetic, proiectându-și creația sa și a contemporanilor într-un context universal, acela al întregii literaturi mondiale contemporane: „Sîntem martorii dezvoltării unei poezii sociale care se adresează diverselor formațiuni ale societății umane... poezia unei noi generații, pe care o vom numi socială în sensul indicat mai sus, o poezie care aspiră la dialog mai curînd decît la monolog. Noua poezie poate deveni dramatică sau epică (în sensul modern al cuvîntului), dar nu poate să se transforme nici în expresie gnomică nici în simplă enumerare a problemelor sociale. Poezia de factură civică, așa cum se știe, poate fi amenințată, uneori, de capcane ascunse, chiar de cochetăriile estetismului dacă nu își formulează cu claritate țelurile și idealurile... Noua generație este angajată în toate sensurile acestui cuvînt. Noul conținut poetic poate că este mai aspru, dar conținutul este condiționat de cursul istoriei. Poetul știe astăzi că nu poate scrie idile sau horoscoape”¹.

Istoria, împrejurările sociale ale existenței, acestea erau subiectele care, în concepția lui Quasimodo, se cuvin să fie transformate în poezie. De aici, frecvența unor teme (semnalată de cei mai mulți comentatori ai liricii lui Quasimodo), precum războiul, lacrimile, sîngele, sirenele, moartea, împușcăturile, praful, spaima, fierul, toate menite să evoce atmosfera epocii fasciste.

Chiar dacă, într-o măsură, „elocvența civică a lui Quasimodo... se așază în tradiția retoricii lui Monti și Carducci”², nu i se poate contesta accentul modern pe care l-a dat comentariului lumii contemporane, modului în care a formulat idealul justiției și armoniei umane. Poezia sa ulterioară s-a consacrat aceluiași teme, dar nu a mai atins intensitatea de sentiment a versurilor compuse în vremea războiului. Printre cele mai valoroase opere ale sale din ultimii ani, se cuvin, în orice caz, menționate tălmăcirile din poezia greacă și

¹ Din *Discurs asupra poeziei*, apărut în addenda volumului *Il falso e vero verde (Falsitatea și adevărul pur)*, publicat în 1953 (ed. a II-a, 1962). Fragmentul citat, în Sergio Pacifici, *op. cit.*, p. 197.

² Giuseppe de Robertis, *Scrittori italiani del Novecento*, Florența, 1963, p. 76.

latină. Pentru că, dacă simplitatea stilului din prima perioadă a creației lui Quasimodo reprezintă rodul influenței unor poeți moderni precum Rimbaud, Ungaretti sau Campana, el datorează încă și mai mult tradiției antice pe care o simțea atît de prezentă în Sicilia natală.

Poezia civică a Angliei e reprezentată mai cu seamă de un grup ale cărui debuturi se plasează în deceniul al patrulea; personalitatea cea mai reprezentativă a acestui grup, profund influențat de filosofia marxistă, este W. H. Auden. Versurile sale sînt compuse în tradiția lui Thomas Hardy, a lui Wilfred Owen și a lui Gerard Manley Hopkins, căreia i s-au adăugat aceea a baladelor populare și a poeziei aliterative medievale. Temele de inspirație le aminteau pe acelea ale poeziei chartiste de la mijlocul veacului trecut: fabrici, mine părăsite, șine ruginite de cale ferată.

Auden se află în aceleași relații cu poeții europeni ai literaturii de rezistență, în care s-a aflat și Dylan Thomas cu suprarealiștii. Așa cum Thomas, deși nu a fost suprarealist în înțelesul exact al cuvîntului, a creat un echivalent englez, dacă nu al poeziei lui Breton, cel puțin aceleia a lui Aleixandre, tot așa versurile lui Auden pot fi comparate cu unele din cele scrise de Eluard, Alberti sau Quasimodo, toți trei martori ai unui cataclism care, pentru poetul englez, exista numai în imaginație.

„Rebeliunea” lui Auden (așa cum unii critici au numit atitudinea lui protestatară) s-a opus, mai cu seamă, moralei represive, întemeiată, după cum credea poetul, pe o formă coruptă a organizării sociale. În cele dintîi poeme ale sale, se desena viziunea „unei aurore a dragostei” care, în mod necesar, trebuia să urmeze anilor de sînge și de teroare. Ideea de revoluție era, însă, îndeajuns de obscură, ea însemnînd o transformare a însușirilor sufletești ale individului, pînă cînd vor putea cuprinde întreaga mulțime a oamenilor. Auden era conștient de alterarea sentimentelor umane sub presiunea societății, și își puna întreaga speranță în puterea lumii care va veni :

*It is time for the destruction of error.
The chairs are being brought in from the garden,
The summer talk stopped on that savage coast
Before the storms, after the guests and birds ;
In sanatoriums they laugh less and less,
Less certain of cure ; and the loud madman
Sinks now into a more terrible calm.*¹

E o poezie a crizei, al cărei ton e deliberat simplu, aproape banal, dar care este cu atât mai amenințător cu cât imaginile se constituie din elemente ale realității cotidiene. Fundalul este acela al cataclismului economic și social din 1929—1933, care i-a pus, pe neașteptate, pe poeții englezi în fața unor evenimente ce reclamau o poziție decisă. Revoluția se înfățișa încă lui Auden ca o noțiune complicată, excesiv distilată în sensul unei interpretări psihologizante a atitudinii pe care poetul simțea că se cuvine să o ia față de cele ce se petreceau în jurul său. Dragostea era aceea care, vulcanică, urma să nimicească peisajul stagnant, autumnal, „al cugetului poetului și al vremii sale”. Ispitit, însă, deopotrivă, de exemplul *Iluminărilor* lui Rimbaud și de acela al romanticelor asociații secrete care foloseau un limbaj cifrat, Auden va adopta, în cel de-al doilea volum al său, *The Orators* (*Oratorii*), un stil complicat, cu alternanțe de versuri și de proză, cu o imagistică extrem de elaborată și nu întotdeauna de gustul cel mai sigur.

Stilul avea unele naivități, iar influențele intelectuale cuprindeau, fără prea mult discernământ, pe Montaigne și pe Francisc din Assisi, pe Schopenhauer și pe Yeats, pe Henry James și pe T. S. Eliot, pe Rimbaud (căruia Auden îi va dedica o odă) și pe Blake, pe Baudelaire, Thomas Hardy și pe Rilke². Pentru înțelegerea poeziei lui Auden este necesară o cunoaștere îndeajuns de amănunțită a biografiei poetului la care versurile fac aluzie adesea, așa cum s-a relevat.

¹ „E vremea să distrugem eroarea / Scaunele au fost strânse din grădină, / Conversația de vară s-a oprit pe acel țarm sălbatic / Înaintea furtunilor, după plecarea oaspeților și a păsărilor : / În sanatorii ei rîd din ce în ce mai puțin. / Mai puțini siguri de vindecare ; și nebunul zgomotos / Se cufundă acum într-o liniște și mai teribilă.”

² Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 223.

Pe de altă parte, poezia e complicată de ezoterismul unor implicații ale diverselor filosofii religioase, de limbajul special preluat din clinicile psihiatrice, de argoul școlăresc. Ceea ce face ca, uneori, emoția poetică să se estompeze, să dispară în ceața aluziilor de obârșii atât de diverse. Chiar și în unele dintre cele mai izbutite poeme ale sale, cum este cel dedicat unui bătrîn (probabil unul dintre unchii poetului), inclus în volumul *Look Stranger!* (*Privește, străine!*), stilul rămîne extrem de dificil :

*Your portrait hangs before me on the wall
And there what view I wish for, I shall find,
The wooded or the stony — though not all
The painter's gifts can make its flatness round —*

*Though the blue irises the heaven of failures
The mirror world where knowledge is reversed,
Where age becomes the handsome child at last,
The glass sea parted for the country sailors.*

*Where move the enormous comics, drawn from life,
My father as an Airedale and a gardener,
My mother chasing letters with a knife :
You are not present as a character.¹*

După o schiță de portret, îndeajuns de precisă, proiectată din unghiul senzațiilor pe care le încearcă un copil, fascinat de personalitatea misterioasă a cuiva apropiat și drag, ultima strofă propune niște soluții stilistice imposibil a fi înțelese de cititorul nefamiliarizat cu biografia poetului. Ceva mai

¹ „Portretul tău atîrnă pe perete, în fața mea / Și orice vedere îmi doresc pentru el, o aflu, / De lemn sau de piatră — deși nu toate / Darurile pictorului pot face ca structura ei plată să fie rotundă // Prin inșii albaștri, cerul eșecurilor / Lumea oglindă în care imaginea e inversată, / Unde bătrînețea devine, în sfîrșit, copil, / Marea de sticlă a plecat pentru marinarii țării. // Unde se mișcă enormele benzi desenate, luate din viață, / Tatăl meu, ca un cîine de vînătoare și un grădinar, / Mama, vînînd literele cu un cuțit : / În nu ești prezent ca un erou [al acestor desene]“.

târziu, în etapa următoare a evoluției acestei lirici, aluziile livrești vor lua locul jocurilor de imagini de factura celor citate mai înainte. Dar și atunci ideea revoluției va rămâne la fel de stranie, îmbibată de un fel de misticism naiv, pentru care Dumnezeu era o ipoteză complexă, constituită din înfățișările tatălui universal, ale doctorului și ale învățătorului. Limbajul, acel amestec de lexic religios și de scientism psihanalitic, este — de această dată — și mai greu de descifrat.

Rugăciunea pe care o rostește în sonetul *Sir, no man's enemy* (*Doamne, dușman al nici unui om*) ia forma unor îndemnuri cu caracter general etic, metaforele de obârșie biblică intervenind numai în ultimele versuri :

*Prohibit sharply the rehearsed response
And gradually correct the coward's stance ;
Cover in time with beams those in retreat
That, spotted, they turn though the reverse was great ;
Publish each healer that in city lives
Or country houses at the end of drives ;
Harrow the houses of the dead ; look shining at
New styles of architecture, a change of heart.¹*

„Transformarea inimii“ e un subiect care revine adesea în poezia lui Auden și în legătură cu care sinceritatea poetului nu poate fi pusă în nici un fel la îndoială. Dar, așa cum observau unii critici, imaginea aceasta este prea puțin relevantă într-un context în care cerebralitatea altor metafore devine de-a dreptul copleșitoare. Auden nu urmărește numai realizarea unei singure serii de comparații paralele ; ci, referindu-se — într-un stil discontinuu — la diverse științe exacte, apelînd la o metafizică extrem de complicată, face ca limpezimea versului să se piardă aproape cu desăvîrșire.

¹ „Interziceți neapărat răspunsul repetat / Și corecți treptat atitudinea celui laș ; / Acoperiți cu birne, în timp, pe cei în retragere / Pentru că observați, se întorc, deși invers ar fi fost mai bine ; / Publicați-l pe fiecare vrăcaci care trăiește-n oraș / Sau într-o casă de țară la capătul șoselei ; / privește strălucind la noile stiluri de arhitectură, o schimbare a inimii.“

Totuși, volumul publicat în 1937 conține și unele accente mai puternice care apropie această poezie de expresia protestatară a literaturii europene de rezistență. Poemul *Spania, 1937*, de exemplu, oferă — în afara unor naivități de tipul :

*Tomorrow the bicycle races
Through the suburbs on summer evenings ; but today — the
struggle¹,*

o percepție mai amplă a sensului evenimentelor tragice din acel an al războiului civil din țara lui Lorca și a lui Alberti :

*The stars are dead ; the animals will not look ;
We are left alone with our day, and the time is short and
History to the defeated
May say Alas but cannot help or pardon.²*

În ultimele versuri ale poemului se deslușește un simț dramatic mai acut, care trebuie pus în legătură cu aspirația poetului de a „zidi din nou orașele“, ceea ce pentru el reprezenta o sarcină incomparabil mai importantă decât aceea „de a visa la evadarea din această lume“ :

*Where every day was dancing in the valleys,
And all the year trees blossomed on the mountains,
Where love was innocent, being far from cities.³*

Această nostalgie a celui „care trăiește în oraș dar nu trește, fără conținere, visul insulelor“ corespundea unui detaliu biografic, poetul plecând cândva din insula Wight,

*that southern island
Where the wild Tennyson became a fossil.⁴*

¹ „Măine, cursele de biciclete, / prin suburbii, în seara de vară ; dar azi — lupta“.

² „Stelele au murit ; animalele nu vor privi ; / sîntem lăsați singuri cu ziua noastră și timpul e scurt și Istoria e înfrîntă / Poți spune «vai !» dar nu poți ajuta sau ierta.“

³ „Unde fiecare zi dansa în văi, / Și pomii înfloreau în munți tot anul, / Unde dragostea era inocentă, aflîndu-se departe de orașe.“

⁴ „acea insulă din sud / unde sălbatecul Tennyson a devenit o fosilă.“

Pe de altă parte, Auden credea cu deznădejde că insulele britanice însele trebuie să aibă, în anii ascensiunii lui Hitler, semnificația istorică visată de Shakespeare în tirada pe care îl puna pe John of Gaunt să o rostească în clipa morții. Pentru poetul secolului al XX-lea, Anglia era

*This fortress perched on the edge of the Atlantic scarp,
The mole between all Europe and the exile-crowded sea.*¹

W. H. Auden a emigrat, de fapt, în Statele Unite, împrejurare care nu avea să rămână fără urmări pentru poezia lui. Plecarea din patrie va accentua sentimentul de frustrare care rezultase, pînă atunci, dintr-o permanentă opoziție a visului și a realității, a evenimentelor vieții sociale și a celor ale existenței individului. S-a vorbit despre influența teoriilor medicului german Groddeck asupra viziunii lui Auden². Aceste teorii se întemeiau pe concepția că orice suferință, de orice natură, provine dintr-o malformație fizică, evidentă sau ascunsă. Concepția aceasta a fost descifrată, de pildă, în cel de-al IX-lea poem al volumului *Look Stranger!*, poem din care au fost citate, ceva mai sus, cîteva versuri referindu-se la portretul unui unchi al poetului. Confesiunea autobiografică face apel, aici, la imagini inspirate de teoria lui Groddeck : tatăl și mama poetului sînt într-un alt pasaj „medicul și infirmiera” care încearcă să aline suferința fiului lor. Dar „medicul și infirmiera” veghează lîngă patul bolnavului și nu pot decît „să-i potrivească perna sub cap” și apoi să plece, lăsîndu-l în prada durerilor.

Cît de profundă e deznădejdea lui Auden o demonstrează versuri ca acestea :

*Language of moderation cannot hide ;
My sea is empty and the waves are rough ;
Gone from the map the shore where childhood played
Tight-fisted as a peasant, eating love ;*

¹ „Această fortăreață cocoșată pe marginile meterezelor Atlanticului, / Digul dintre Atlantic și marea plină de exilați.”

² John O'Brien, *The Shield of Reason*, Boston, 1957, p. 75.

*Lost in my wake the arhipelago,
Islands of self through which I sailed all day,
Planting a pirate's flag, a generous boy;
And lost the way to action and to you.¹*

„Drumul spre acțiune” fusese tema, suprema întrebare, a celor dintâi poeme ale lui Auden. Acum, însă, încrederea în revoluție se pierduse; și, exaltînd „uitarea de sine” ca unică soluție a marilor probleme ale lumii, poetul renunța, aproape deliberat, la rezonanța cea mai amplă și mai profundă a creației sale. De aici, utopica viziune din versuri ca:

*Lost if I steer. Gale of desire may blow
Sailor and ship past the illusive reef,
And I yet land to celebrate with you
Birth of a natural order and of love.²*

Un nou volum, *Another Time (Un alt timp)*, cuprinde mai ales comentarii intelectuale, adesea amintind de violența pamfletelor poetice din tinerețe. Poetul nu se mai află în căutarea unor arhipelaguri pierdute; părăsind speranța unei „ordini naturale” care ar fi urmat să se instaureze în toate continentele lumii (ceea ce e firesc, atîta vreme cît revoluția nu mai însemna pentru Auden forța capabilă să dea valorilor umane adevăratul lor sens), el nu mai scrie o poezie a protestului, ci una a observației deliberat obiective. Cauza principală a nefericirii umane rămîne, în concepția lui Auden, „paralizia voinței” ceea ce e foarte adevărat și în cazul său.

Cînd a izbucnit cel de-al doilea război mondial, în poezia universală s-au făcut auzite glasurile celor care protestau

¹ „Limbajul moderației nu se poate ascunde; / Marea mea e pustie și valurile sînt puternice; / Dispărut de pe hartă țărîmul unde se juca copilăria / Cu pumni puternici ca un țăran, mîncînd dragoste; / Pierdut în veghea mea, arhipelagul, / Insule ale eului printre care navigam toată ziua, / Înfigînd un steag de pirat, băiețandru generos; / Și am pierdut drumul spre acțiune și spre tine.”

² „Am pierdut dacă mă aflu la cîrmă. Rafalele dorinței pot împinge / Marinarul și nava peste iluzoriul recif, / Și totuși să acosteze ca să sărbătorească împreună cu voi / Nașterea unei ordini naturale și a dragostei.”

împotriva agresiunii fasciste și își exprimau îngrijorarea și speranța în viitorul popoarelor. Întreaga literatură de rezistență a înregistrat, cum era și firesc, un avânt autentic. Refugiat la New York, Auden va compune un poem al cărui titlu, *1 septembrie 1939*, va indica participarea lui la aceste evenimente dramatice; și, deși neîncrederea sa în puterea versurilor de a modifica destinul omenirii se mai deslușește în acest poem, Auden se întoarce la o viziune mai adânc influențată de convingerile sale sociale, nutrite vreme de decenii întregi, dar care de multă vreme nu se mai exprimaseră în poezia sa. De data aceasta, însă, un bizar amestec de umanitarism cam dulceag și de anarhism marchează versurile poemului:

*All I have is a voice
To undo the folded lie,
The romantic lie in the brain
Of the sensual man-in-the-street
And the lie of Authority
Whose buildings grope the sky:
There is no such thing as the State
And no one exists alone;
Hunger allows no choice
To the citizen or the police;
We must love one another or die.¹*

Mai târziu, Auden s-a îndreptat, tot mai evident, spre o poezie meditativă, în care pasajele de respirație mai ample sînt „sufocante digresiuni intelectualiste, prelungite și — uneori — fade”². Poetul se refugiase într-o insulă („Cerebrali-tatea care îngheață lirismul”³) detestată de întreaga sa creație de tinerețe. Dar personalitatea sa, crezul umanist pe care-l

¹ „Tot ceea ce am e un glas / Pentru a dezlega minciuna împăturită, / Minciuna romantică din mintea / Senzualului om de pe stradă, / Și minciuna Autorității / Ale cărei clădiri bîjbîie cerul; / Nu există statul / Și nimeni nu există singur; / Foamea nu îngăduie nici o alegere / Cetățeanului sau poliției / Trebuie să ne iubim unul pe altul sau să murim.”

² Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 417.

³ R. Wimlock, *Auden*, New York, 1969, p. 19.

proclamase la începuturile artei lui au determinat o foarte semnificativă mișcare poetică în literatura anglo-saxonă. Versurile unor poeți englezi mai tineri, C. Day Lewis sau Louis MacNeice, perioade întregi ale creației unor lirici americani de netăgăduită valoare, precum Theodore Roethke, vor mărturisii înrîurirea exercitată de viziunea lui Auden.

Lui D a y L e w i s nu i se rezervă un spațiu îndeajuns de reliefat între poezii liricii protestatare ; alături, opera lui este evident minimalizată, iar un comentator de obicei obiectiv al fenomenului poetic modern, cum este J. M. Cohen, menționându-l într-o înșiruire, vorbește despre el ca despre un poet „care s-a complăcut într-o tradiție ce datorează totul lui Hardy și lui Yeats”¹. Adevărul este că, totuși, personalitatea poetului care a scris versuri energice, atacînd „burghezia în declin”, se profilează îndeajuns de distinct în cuprinsul liricii engleze. Deși, asemenea unor scriitori aparținînd aceleiași generații, el a fost atras de literatura lui Melville, Whitman, Emily Dickinson (adăugînd acestei înrîuriri exemplul liricii lui Blake), ceea ce constituie adevărata caracteristică a artei sale este imagistica întemeiată pe teme inspirate de industrie și de viața politică. Scepticismului și dezamăgirii el le-a opus încrederea în revoluția socială care va veni, „dinamică răsturnare a lumilor vechi”. Chiar și în poemele dedicate unor evenimente din imediata lui existență, referirile la lumea socială dau relief versurilor, proiectîndu-le pe un fundal mult mai larg. Fiului său, a cărui naștere o așteaptă, plin de speranțe, îi urează să trăiască pe un pămînt „eliberat de lanțurile dictatorilor”. Iar versurile de dragoste preiau metafore din aceeași lume a conflictelor sociale.

Elogiul mașinii, pe care-l cuprinde poezia lui S t e p h e n S p e n d e r nu are rezonanța pe care o dădeau acestei teme versurile futuriste ; poetul englez e în chip mai concludent interesat de relațiile tehnicii cu existența umană, pe care le interpretează dintr-o perspectivă romantică, aceea care-l îndemna pe Shelley să scrie : „Iadul e-un oraș asemenea Londrei”. Dar Spender credea în capacitatea omului de „a-și supune acest animal nedomesticit” și de a și-l face folositor.

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 197.

În același timp, poetul nu rămânea indiferent la priveliștea șomerilor rătăcind pe străzi, a muncitorilor osteniți de muncă, de pildă a asfaltașilor care „pentru câțiva dolari, pentru câteva lire sau mărci... sfredelesc strada de parcă ar căuta izvoare noi”, dar nu află decît „alte pămînturi ale durerii”. Suferința, oboseala, deznădejdea creșteau din amintirile unui război care-i tulburase zilele copilăriei și din prevestirile unui al doilea război ce se iveau amenințătoare.

Sponder credea că vinovați de aceste „necruțătoare vremuri” nu erau mașinile, ci „acei care le stăpînesc și alungă din mădularele de oțel orice omenie”. Poetul vine la o „eră prometeică” în care „omului umil să i se dea înapoi puterea răpită”. Era aceasta trebuia să aducă „egalitatea care să strălucească asemenea luminii reflectate de zăpadă” și poetul își exprima certitudinea că viitoarele generații vor fi martore ale „victoriei luminii care va exploda, în zori, din scoicile în care a fost închisă în funduri de ocean”.

Poezia lui Louis MacNeice (autor, printre altele, și al unui poem, intitulat *Unui comunist*, căruia — însă — îi lipsește claritatea ideilor) se sprijină pe un sistem imagistic complicat, amintind de poezia concettistă a barocului englez. O anume atracție a temelor exotice (una din operele sale cele mai cunoscute evocă dezvoltarea peisajului irlandez, unde soarele „palid și bolnav de friguri” nu iscă decît „scînteii de gheață din stîncile albe”) estompează adesea înțelesul mesajului pe care îl cuprind aceste versuri protestatare, proslăvind „puterea celor mulți” și provocînd „moartea celor bogați și nemilostivi”. MacNeice și-a însușit sugestiile poeziei whitmaniene nu numai în ceea ce privește ideea centrală, a unui univers uman atotcuprinzător, ci și în unele detalii imagistice, precum acele lungi cataloage de numiri geografice, venind din toate colțurile lumii, pe care — însă — *Firele de iarbă* le topeau într-o patetică expresie lirică.

Cea mai proeminentă personalitate a poeziei sociale anglo-saxone este, fără îndoială, Carl Sandburg. Poetul, descendent al unei familii suedeze stabilite în Statele Unite, a descoperit în lirica lui Whitman nu numai o modalitate stilistică înnoitoare, ci și un vast conținut umanist. Fără să se poată vorbi despre o artă creată în întregime în umbra

poeziei whitmaniene, așa cum — de altminteri — au crezut unii dintre comentatorii lui Sandburg, filiația de idei, unele accente ale tonului liric aparțin, fără doar și poate, tradiției „bunului poet cărunt”. Ca și Whitman, Sandburg a crezut în valorile creatoare ale celor mulți; existența acestora a constituit tema centrală a poemelor celui care și-a intitulat un volum *The People, Yes! (Poporul, da!)*. Eroii poemelor lui sînt docheri și muncitori agricoli, lucrători care întind șinele de cale ferată prin trecătorile înalte ale munților și prin deșerturi fierbinți, mineri din Omaha, portoricani trudind în aerul sufocant al plantațiilor din insula natală, negri și mexicani, indieni și europeni de curînd emigrați în America. Nu este, desigur, lipsită de semnificație împrejurarea că Sandburg a fost unul dintre cei mai activi culegători de folclor american din acest secol. După cum faptul că el este autorul unei ample biografii a lui Abraham Lincoln (a cărui figură simbolizează încă, în Statele Unite, crezul umanitar al dreptului la libertate al tuturor) este întru totul elocvent. Sandburg și-a proclamat adesea convingerea că făptura umană are o netăgăduită putere de a împlini idealul libertății și al egalității. Fără să celebreze făptura fizică a omului cu patima whitmanianului *Calamus*, el a crezut consecvent în frumusețea omului „a cărui esență supremă este puterea de a transforma lumea într-o realitate plină de generozitate”, așa cum scria el într-un eseu.¹ Încrederea aceasta în „înțelepciunea colectivă a poporului”, admirația față de Lincoln, autenticul reprezentant al „democrației străvechi” apropiuau de poetul *Firelor de iarbă*.

Whitman își cunoștea țara în parte printr-un contact direct cu oamenii ei, dar, mai ales, în mod intuitiv, proiectînd, pasionat, datele experienței personale în spații uriașe pe care nu le văzuse niciodată. Sandburg desenează o adevărată hartă a Statelor Unite prin acumularea neconținută a faptelor cunoscute de el însuși. A plecat din Illinois (statul în care se născuse și Lincoln) și a cutreierat aproape întregul teritoriu al Americii, pretutindeni unde îl duceau slujbele sale modeste și, mai târziu, slujba de reporter.

¹ Vezi Richard Crowder, *Carl Sandburg*, New Haven, 1964, p. 29.

Definițiile (în număr de 38) pe care le dădea poeziei în prefața la *Good Morning, America* (*Bună dimineața, Americă*) sînt concludente pentru principiile democratice ale esteticii sale : „poezia este... raportul de nuanțe dintre două momente, cel în care oamenii spun «Ascultă!» și cel în care rostesc «Ai văzut?», «Ai auzit?», «Ce-a fost asta?»“. Pentru Sandburg, problema comunicării cu cititorii săi era fundamentală. Tonul vizionar al versurilor sale afirmă deplina egalitate între toți oamenii, poetul nefăcînd excepție.

Lipsește din poezia lui Sandburg acel optimism structural al poeziei whitmaniene ; autorul volumului *Bună dimineața, Americă* e mai curînd un sceptic. Marile cuceriri ale industriei nu-i dau sentimentul iluminist de încredere și de admirație față de gîndirea creatoare a umanității. Aglomerările urbane i se par potrivnice însăși ideii de om : Chicago, oraș al „umerilor largi“, e simbolizat de uriașele lui abatoare („măcelar de porci pentru lumea întreagă“). Nici în imaginea întinșelor prerii, a naturii coplesitoare, Sandburg nu regăsește tabloul whitmanian al Americii triumfătoare. Numai iarba își păstrează semnificația din poemele lui Whitman, aceea de izbîndă a vieții ; dar sensul victoriei sale devine, de această dată, de-a dreptul tragic. Ea crește pe vechile cîmpuri de bătălie („ale istoriei mari abatoare“), șterge amintirea războaielor („sînt iarba, lăsați-mă să cresc!“), întoarce în anonim numele al căror sunet amintește de lupte celebre.

Poate că proporțiile influenței lui Whitman au fost exagerate și datorită împrejurării că, la începuturile carierei sale, Sandburg i-a consacrat o conferință al cărei titlu însemna (cel puțin așa a părut unora¹) recunoașterea unei filiații : *The Poet of Democracy* (*Poetul Democrației*). Pentru Sandburg, Whitman era cel mai elocvent exemplu al unei conștiințe poetice receptive la marile mișcări sociale ale vremii. Sandburg s-a apropiat de poezia înaintașului său într-o vreme în care aderase la partidul populist, la ideile grupării de stînga a social-democraților. Cuvîntările rostite în sprijinul politicii acestei grupări, pamfletele publicate acum, în preajma

¹ De exemplu, lui G. Zehnpfennis, *Carl Sandburg, Poet and Patriot*, Minneapolis, 1963.

împlinirii vârstei de 30 de ani, îl conturează ca pe un adevărat militant. E limpede că fiul de emigrant, omul care înțelese atît de devreme sensul „războiului dintre clase“ adărase cu toată convingerea la ideile anticonformiste ale socialiștilor și împărtășea cu ei admirația față de Whitman în poezia căruia regăsea un anume suflu generos, eroic, dăruind Americii încrederea în viitorul ei.

Sandburg nu era un optimist în felul în care fusese contemporanul marilor izbînzi ale democrației lincolniene: el constatase cît de vremelnice fuseseră aceste izbînzi, cît de fragilă bucuria dobîndirii lor. Versul său este mai curînd o replică amară la acela al lui Whitman; celui care milita pentru ziua de muncă de opt ore, pentru asigurările împotriva accidentelor și a șomajului, nu i se putea cere să împărtășească idealurile cosmice ale lui Whitman, să aspire la contopirea personalității umane cu infinitul, idealuri potrivite unei vremi în care oamenilor Americii păreau a li se fi deschis perspectivele unei afirmări plurale, cînd șomaj era un cuvînt de origine europeană, încă necunoscut pe celălalt tărîm al Atlanticului.

Influenței lui Whitman i s-a adăugat aceea a imagismului, mișcare estetică al cărei centru era Chicago, unde apărea revista *Poetry* (Poezie); imagiștii considerau că expresia poetică trebuie să se întemeieze, în primul rînd, pe o maximă concentrare metaforică. Ei condensau comparațiile, eliminau termenii intermediari, de unde și asemuirea cu gongorismul (pe care au sugerat-o unii autori de monografii despre scriitorii de la *Poetry*¹). Uneori, definiția lapidară, metafora fulgurantă — mai ales din primele poeme ale lui Sandburg — sugerează influența *hai-kai*-ului japonez, firește, descoperită tot prin intermediul imagiștilor. Dar apropierea de acest grup nu a însemnat evadarea în estetism, refuzul de a se preocupa de problemele sociale. Cam în aceeași vreme în care primele sale poeme apăreau în revista din Chicago, Sandburg publica un pamflet intitulat *You and Your Job* (Tu și menirea ta): „Socialistul... știe că lupta de clasă nu e un fleac desprins

¹ De exemplu, Glenn Hughes, *Imagism and Imagists*, New York, 1931.

din paginile vreunei cărți oarecare, ci o realitate de sânge, sudoare și lacrimi, de dorințe și de pasiuni”¹.

Primul volum, *Chicago Poems*, a fost publicat în 1916, aducând mărturia unei arte de adâncă inspirație socială. Nici peisajul urban, nici lumea cîmpenească (Sandburg aducea în poezie o regiune care, pînă atunci, fusese învăluită în aura legendelor cu pionieri și cu indieni: Vestul Mijlociu) nu mai aduceau liniștea visată de poeții generației anterioare. Imaginea unui popor unit, a unui „aliaj național desăvîrșit” se spulberau în acest volum în care conflictul social era înfățișat cu atîta pregnanță.

S-a observat că, la Sandburg, natura e un permanent termen de comparație pentru viața cenușie a oamenilor care trăiesc în umbra mahalalelor sordide ale „orașului abator”; ea nu simbolizează forțele elementare ale universului, ci accentuează și mai mult sensul tragic al existenței umane în împrejurările sociale atît de stăruiitor subliniate de poet. Lumea lui Sandburg, recompusă din detaliile unor fapte ale cotidianului, are — așa cum s-a remarcat — culoarea picturilor impresioniste; dar o anume lumină crepusculară se așterne, melancolică, peste întreaga imagine.

Din punctul acesta de vedere, bineînțeles, poemele inspirate de viața citadină, volumul *Smoke and Steel* (*Fum și oțel*) de exemplu nu sînt *opuse* celor din ciclurile dedicate preriei, ci le continuă. Tehnica imagistă a putut fi relevată în alternanța de *personae*, de unghiuri subiective din care e privită aceeași realitate, din care se comentează lumea exterioară. Dar tehnica aceasta nu e evidentă numai în detaliul asupra căruia au insistat, mai adesea, comentatorii, ci și în modalitatea de prezentare a coerenței subiectului, în gradația gândirii, în felul în care e sugerată tensiunea crescîndă a sentimentului liric. Sandburg își mărturisește sentimentul apartenenței, el *simte* că aparține lumii, realității exterioare. Istoria geologică, hotarele spre est și spre vest ale Americii, cerul care o mărginește, toate sînt elemente ale unei existențe concrete și poetul li se dăruie, aspirînd să facă parte din

¹ Cf. Michael Yatron, *America's Literary Revolt*, New York, 1959, p. 212.

toate. Ritmurile se succed cu preocuparea de a sugera mișcările lăuntrice, tainice ale sufletului și nu pentru a acredita noutăți formale.

Este, fără îndoială, extrem de concludentă o asemenea opinie exprimată în 1942: „De curînd, un poet (Robert Frost, *n.n.*) a declarat că ar scrie versuri libere atunci cînd ar fi obligat să joace tenis pe un teren fără plasă. Ceea ce sună ca și cum o zebură ar spune unui leopard: «Aș vrea să port mai curînd dungi decît pete». Sau ca și cum un leopard ar informa-o pe zebură: «Prefer petele dungilor»¹. Ceea ce demonstrează că Sandburg considera forma poetică doar ca pe o modalitate de expresie individuală, și nu ca pe un scop în sine. Așa se explică variațiile ritmice dintr-un poem de energică atitudine socială, cum este *Chicago*, apărut în primul volum al lui Sandburg:

*Hog Butcher for the World,
Tool Maker, Stacker of Wheat,
Player with Railroads and the Nation's Freight Handler;
Stormy, husky, brawling,
City of the Big Shoulders:
They tell me you are wicked and I believe them; for I have
seen your
painted women under the gas lamps luring the farm boys
And they tell me you are crooked, and I answer: Yes, it is true
I have
seen the gunman kill and go free to kill again.
And they tell me you are brutal, and my reply is: On the
faces of
women and children I have seen the marks of wanton
hunger...²*

¹ Cf. Horace Gregory și Marya Zaturenska, *A History of the American Poetry, 1900—1940*, New York, 1946, p. 245.

² „Măcelar de porci pentru întreaga lume, / Fabricant de unelte, depozitar de grâu, / Care te joci cu căile ferate și mînuiești trenurile de marfă ale națiunii; / Năvalnic, voinic, bătăuș, / Oraș al umerilor largi: / Mi se spune că ești rău și o cred; pentru că ți-am văzut femeile vopsite sub lămpile cu gaz momindu-i pe băieții de la țară /

Adesea, versul lui Sandburg capătă un ton profetic, plămându-și, însă, viziunea din simțămintele unei întregi omeniri obosite de războaie și care se teme că tragică experiență a măcelului universal va fi repetată. Cel care scria :

*The first world war came and its cost was laid on the people.
The second world war — the third — what will be the cost?
And will it repay the people for what they pay?*¹

va compune, în faimosul său poem *Grass* (Iarbă), o adevărată elegie pentru toți morții războaielor, impresionantă prin marea ei concizie :

*Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo.
Shovel them under and let me work —
I am the grass ; I cover all.
And pile them high at Gettysburg
And pile them high at Ypres and Verdun.
Shovel them under and let me work.*

Two years, ten years, and passengers ask the conductor :

*What place is this?
Where are we now?
I am the grass.
Let me work.*²

O biografie asemănătoare cu aceea a lui Sandburg este cea a poetului negru Langston Hughes. Ca și autorul *Poemelor despre Chicago* el a străbătut întreaga Americă,

Și mi se spune că ești necinstit, și răspund : Da, e adevărat, am văzut oameni cu pistoale ucigînd și plecînd nestingheriți, ca să ucidă din nou. / Și mi se spune că ești brutal, și răspunsul meu e acesta : Pe fețele femeilor și copiilor am văzut semnele foamei destrăbălate.

¹ „Primul război mondial a venit și prețul lui a fost suportat de popor. / Al doilea război mondial... al treilea... care le va fi prețul? / Și va fi despăgubit poporul pentru ceea ce a plătit?”

² „Îngrămădiți trupurile în mormane la Austerlitz și la Waterloo. / Îngropați-le și lăsați-mă să lucrez — Sînt iarba ; acopăr totul. / Și-îngrămădiți-le în mormane la Gettysburg / Și-îngrămădiți-le în mormane la Ypres și la Verdun. / Îngropați-le și lăsați-mă să lucrez. / Doi ani, zece ani, și pasagerii îl întrebă pe conductor : / Ce loc e ăsta? / Unde sîntem? // Sînt iarba. / Lăsați-mă să lucrez.”

descoperind o lume patetică, o lume a dramelor și a conflictelor sociale și rasiale. Versurile dedicate vieții din Harlem, cartierul negrilor săraci din New York, poartă semnul înrîuririi poeziei lui Sandburg; dar, în același timp, ele constituie un pandant la literatura lui Erskine Caldwell, ale cărui romane, inspirate de lumea plină de durere a „albilor săraci”, au cunoscut o largă răspîndire, mai ales, în deceniul al treilea al secolului nostru.¹

Langston Hughes a compus o poezie cu autentic caracter popular, preluînd temele și ritmurile *blues*-urilor pe care le-a auzit în călătoriile lui prin statele din Sud sau în cartierele mărginașe ale marilor orașe. Scene brutale alternează cu momente pline de poezie, alcătuind un tablou foarte viu, de mare autenticitate, al unei vieți în care „durerea și bucuria cresc din aceeași tulpină, rodind fructe amare și parfumate care au parte de puțin soare, de mult fum și ceață și sînge, de cîntece aspre și catifelate, de drame, de comedii”, așa cum poetul însuși definea creația.²

O întreagă mișcare de protest, exprimată în formele tradiționale ale folclorului negru, se va produce în Statele Unite, mai ales în anii marii depresiuni economice din 1929—1933. Dar și după cel de-al doilea război mondial, mai cu seamă în deceniul al șaptelea, cînd conflictele sociale și rasiale au atins din nou un punct culminant, generația mai tînără, reprezentată — de pildă — de Allen Ginsberg, a apelat adesea la modelul folclorului negru, pentru a-și exprima, deopotrivă, insatisfacția și speranța într-o lume în care „computerul nu-l va înrobi, că îl va sluji pe om”.

Aceleiași poezii populare (evident, de o factură mult deosebită) îi este datoare și creația cubanezului Nicolas Guillén. Mai directă decît în oricare din cazurile menționate înainte, înrîurirea artei folclorice s-a produs aici mai ales în sensul receptării notei sociale; cîntecul negru și-a transmis „întreaga durere și revoltă, neastîmpărul și blîndețea”³, poe-

¹ Pentru comparația dintre Hughes și Caldwell, vezi Gregory și Zaturenska, *op. cit.*, p. 395.

² Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 395.

³ C. Ayala Duarte, *Resumen historico critico de la Literatura Hispano-americana*, Madrid, 1945, p. 93.

ziei lui Guillén. Poetul a aderat încă de la început la ideile revoluției, și în „nefericita Americă sfîșiată de sulitele Tropicelor și Ecuatorului”, glasul său a anunțat „ivirea zorilor deasupra Antilelor unde marea are roșul crimei și fosforescența putregaiului”. Poezia revoluției se rostește în aproape toate limbile acestui pămînt: în ungurește, cu József Attila, în bulgărește cu Vapțarov, în chinezește cu Tian Ian, în daneză cu Kai Munk, în suedeză cu Josef Kjellgren, în urdu cu Madshaz, în japoneză cu Shigeharu Nakano, în flamandă cu Mussche...

Poezia românească a continuat și în acest secol tradițiile ei combatante, în care idealul național și cel social se instituiau ca o forță capabilă să dea substanță lirică versului. O civilizație care se întemeia, precumpănitor, pe formele culturii rurale a creat o poezie protestatară inspirată, în primul rînd, din viața satului, ale cărei drame cutremurătoare fuseseră dezvăluite de vastele mișcări din 1907. Coșbuc le prevestise. Poetii mai tineri, provenind din mediul sătesc, le cunoșteau bine urmările.

Mai ales în tradiția transilvană, unde năzuința eliberării naționale a întîrziat atît de mult să se împlinească, accentele poeziei combatante au fost și mai puternice. Imaginea bucolică a satului lui Coșbuc se risipea; satul lui Goga e un loc al tristeții și al plînsului, contrastînd violent cu frumusețea naturii:

*La noi sînt codri verzi de brad
Și cîmpuri de mătăasă;
La noi atîția fluturi sînt
Și-atîta jale-n casă...*

„Nu e revoltă mărunță, personală și anarhică în poezia lui Goga, ci răzvrătirea unei colectivități solidare, înțeleasă în înlănțuirea destinului ei istoric”¹, observă cu dreptate Ion Dodu Bălan.

Poetul se simte purtătorul gîndurilor țărănimii, și — într-un limbaj de o simplitate melodioasă — își cîntă soarta lui

¹ Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, 1975, p. 171.

de „sol“ al celor „fără neam și fără număr“, pe umărul căroră s-a „sprijinit Eternitatea“.

*Vin cei de-o lege cu pământul,
Copiii soarelui de vară,
Eu solul lor le port cuvîntul
Și-n suflet sfînta lui povară.
Vin rînduri, cete se-nfiripă
Din vechea veacurilor lavă,
Din ceas în ceas, din clipă-n clipă,
Tot crește oastea mea grozavă.*

Finalul, amenințător, sună profetic. Dar, cum se știe, evoluția lui Goga-omul politic l-a dus departe de idealurile sale poetice, pe care — de fapt — atitudinea sa din ultimii ani le contrazicea dureros.

Un destin asemănător e cel al lui A r o n C o t r u ș. Locul său „în descendența poeziei de tribun a lui Goga“¹ a fost recunoscut. Versurile sale, de o vehemență căreia cu greu i se poate găsi un termen de comparație în lirica noastră, aveau un patetism de obîrșie expresionistă.

*Va trebui cu chinuri și sfortări barbare,
Prin noapte cu gîndirea-mi să-mi spintec o cărare
Și în șederea-mi lungă, nostalgică și grea,
Cu răzvrătitu-mi creier,
De-acuma să cutreier
Pămîntul ăsta vitreg ce nu-l mai pot umbla.*

Tonul, declarativ, atinge — totuși — în unele poeme o intensitate dramatică; Cotruș construiește un fel de tirade în care imaginile se alcătuiesc prin acumulări de adjective colosale: clocotitor, enorm, milenar, năpraznic, fără de hotar, tumultuos, sublim, ciclopic. Flacăra, „ca o mare furtunoasă“, „mugește“; muntele e înfruntat de „iubirea și răbdarea“ de fier. Imaginea lui Horia, uriașă alegorie a revoltei țărănești, e memorabilă:

¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974, p. 517.

...de jos
te-ai ridicat drept, pietros, vișoros...
și-ai despicat în două istoria —
țăran de cremene,
Cum n-a fost altul să-ți semene,
Horia !...

Dar evoluția lui Cotruș se va încheia sumbru : poetul își va nega răzvrătirile din tinerețe și va adera la mișcările de dreapta ; declamatoriul liricii lui se va transforma într-un retorism grandilocvent, iar versurile lui nu vor mai capta sunetul grav, dramatic, al vastelor mișcări ale țării.

Idealurile umaniste ale poeziei militante vor fi ilustrate de Mihai Beniuc, într-o tradiție retorică descinzând din poezia socială transilvană. Ca și Goga, el e „copil al unui neam sărac” ; poetul va fi, cu consecvență, conștient de îndatoririle sociale ale versului său și va vorbi, cu îndreptățire, în numele țărănimii, despre „timpurile noi” al căror „toboșar” s-a socotit tot timpul.

Publicat în ajunul războiului și în toiul unor încheștări sociale dramatice, volumul *Cîntece de pierzanie* formulează o elocventă artă poetică :

Cînd voi izbi o dată eu cu barda
Această stîncă are să se crape
Și va țîșni din ea șuvoi de ape !
Băieți, aceasta este arta !

El respinge lirismul minor („Nu-i timp acum de cîntece duioase / De lună și de dragoste”) și își afirmă rolul de constructor al unei noi lumi („Pe unde n-a fost pîn-acum nimic / O lume nouă eu am să ridic !”). E mandatar al durerilor Transilvaniei („Legende de Horia-mi curg în sînge, / În doina mea Ardealul plînge”), amintind de Goga și prin tonul unor asemenea poeme. În acest context, *Chivără roșie*, scris în versuri populare, are valoarea unei povestiri de luptă :

Din fundul de purpur al zării
S-aude tunînd :
„Vine județul cel greu,
Județul cel drept al poporului meu”.

*Și-n zare
S-arată călare
Chivără roșie.*

Beniuc va păstra, și după Eliberare, tonul acesta energic și în cele mai bune poeme ale sale se recunoaște o conștiință limpede a poetului militant, împărtășind idealurile poporului său. Sensul alegoric al *Mărului de lângă drum* care-și împarte, generos, roadele, e reliefat cu un simț patetic al declarației politice.

Deosebit de direcția care descinde din lirica vizionară a marilor poeți ai țărânimii, o poezie tot de esență protestatară care, însă, încorporează tendințe ale literaturii europene moderne, va da grai protestului. Reviste culturale de orientări diverse vor grupa în jurul lor intelectuali care se vor rosti — uneori mai clar, alteori în imagini mai concentrate — în numele unor idealuri sociale antiburgheze. Proza patetică, amplu ritmată a lui Geo Bogza, versurile lui Virgil Teodorescu (care experimentase, un timp, metafora de inspirație supra-realistă), scrisul lucid al lui Baranga sau Stefan Roll, poemele lui Miron Radu Paraschivescu, o grafică manifest antifascistă, cum era aceea a lui Jiquidî, B'Arg, Nicolae Cristea, Vida, Kazar, conturau forme specifice ale unei atitudini estetice însuflețite de un nobil ideal umanist.

Pornind de la alte premise, de la alte formulări, mai ermetizante, ale revoltei, Eugen Jebeleanu ilustrează o poezie de adâncă respirație umanistă. Proiectată pe vaste ecrane, cu un acut simț al vizualului, ca o amplă gravură în alburî și negruri tranșante, poezia lui are o desfășurare simfonică :

*Nu-mi dați un uragan
de glasuri devenind
un ocean suprauman,
și ajutați-mă
să fac să se-audă șoapta fiecărui
copil, din milioanele de prunci uciși,
șoapta
atît de asemănătoare și de alta
decît a celorlalți prunci.*

Apelul său se încheie într-o formulare exemplară, lapidară, subordonând cascadele de metafore unui sens ce se deslușește cu limpezime :

*Veniți și ajutați-mă
să fac pe omul Om
să stea de strajă
și chiar și-n somn
să-i fie pletele, cabrate de memorie,
mari cataracte
ce cad în noapte arătând abisul
și izbutesc să facă ziua
mai luminoasă.*

Patetismul declarației, viziunea omului care cuprinde, demiurgic, întregul univers, caracterizează și poezia, mai tandră, a Mariei Banuș :

*În brațele mele am legănat
Pământul cu cerul și norii,
Pământul cu țipătul nemîngîiat,
Și Calea Lactee și zorii.
Copiii pământului i-am legănat
Întorși de la munci și osînde,
Și duhul răcoalelor l-am adaptat
În brațele-mi aspre și blinde.*

O perspectivă cuprinzătoare, aceea a lumii contemporane aspirînd la împlinirea justiției sociale, la transformarea revoluționară a societății, se desprinde din poezia creată pe meridiane foarte diferite. Poate că, de la romantism încoace, nici o altă mișcare literară nu a avut un caracter internațional atît de puternic subliniat ca aceea a poeziei revoluției și a rezistenței, a poeziei de atitudine civică. Sprijinindu-se pe tradiții foarte diverse, abordînd expresii stilistice variate, dezvăluind atitudini etice nuanțate, operele acestea sînt legate de aceeași concepție, potrivit căreia elementul social poate constitui materia poetică a unei creații plină de adevăr.

STILURI ȘI IDEALURI ESTETICE DIVERSE

Multor comentatori ai poeziei contemporane li s-a părut paradoxală, contradictorie împrejurarea că, într-un secol al „internaționalizării” expresiei poetice, ideile estetice au fost proclamate și însușite, adesea, de unele grupări naționale sau chiar locale „delimitate de tradițiile geografice, nu numai ale unei întregi țări, ci în unele cazuri, ale unor orașe”¹. Raportul național-universal în cultura modernă nu poate, firește, să fie redus la o problemă a limbajului. Specificul unei arte naționale întrupează tradițiile unei spiritualități complexe care determină caracteristicile unei anume modalități proprii de a înțelege relațiile omului cu natura, de a desluși rosturile marilor mișcări istorice ale lumii. Fără să însemne o însumare, o juxtapunere a culturilor create în zone precis delimitate, arta și literatura lumii moderne se constituie prin participarea creatorilor din toate țările, influențele reciproce, complexe, adeziunea la idei asemănătoare determinând un cadru vast de manifestare a esteticului. Specificul național este, cum s-a relevat adesea, o întrupare a unei spiritualități care coboară adânc în tradițiile civilizației unei țări.

Evident, nu putem îmbrățișa fără rezerve nici modul de prezentare adoptat de unii istorici ai literaturii moderne, care sînt ispitiți (fără îndoială și din pricină că, astfel, evită dificultăți de sistematizare) să fragmenteze un curent artistic, înlocuind criteriile estetice cu acelea strict geografice. E ade-

¹ R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1957, p. 82.

vărat că, uneori, un asemenea mod de a circumscrie mișcarea literară (și, poate, mai ales cea poetică) a secolului al XX-lea răspunde unor realități incontestabile. S-au definit mai multe școli naționale de poezie poate mai clar caracterizate decât înainte de cel de-al doilea război mondial, de exemplu. Mai mult decât atât : criteriul lingvistic lasă loc, tot mai frecvent, celui național ; se consacră capitole separate literaturii austriece sau elvețiene, cultura țărilor din America de Sud și Centrală sînt prezentate în secțiuni diferite, în funcție de literatura națională pe care o reprezintă. Fapt explicabil, în măsura în care literatura conține un răspuns al conștiinței scriitorului la realitățile concrete ale unei vremi și ale unui loc geografic.

În această situație, atît de complexă, a literaturii contemporane, a părut justificată, unora, la un moment dat, părerea că „singura sistematizare posibilă este lipsa de sistem”¹. În numele unei atari judecăți, s-au publicat mai multe volume în care scriitorii (și mai ales poeții) din secolul al XX-lea erau prezentați într-un șir de micro-monografii, fără să se vădească preocuparea stabilirii vreunor legături de ordin mai general, cu excepția influențelor tematice sau stilistice.

Tendința a fost accentuată și de felul în care e organizat studiul literaturii în multe universități. Lipsesc unele cursuri de ansamblu, apte să ofere o viziune mai largă a fenomenului literar din punctul de vedere al istoriei și din cel al relațiilor dintre diversele curente și personalități ; literatura e studiată în cîteva cazuri dispartate (e drept, adesea exemplare), analiza reprezentînd un criteriu mult mai frecvent folosit decât sinteza. Ceea ce n-a putut împiedica, totuși, formularea unei constatări cu caracter mai general, cum e aceea a contribuției unor literaturi de veche obîrșie (precum cele latino-americană sau irlandeză) la configurarea unei arte autentice a acestui secol.

Poezia irlandeză, care a dat, prin Yeats, una dintre direcțiile majore ale literaturii moderne, a imprimat, și prin

¹ Paris Leary și Robert Kelly, *Introducerea la volumul A Controversy of Poets : An Anthology of Contemporary American Poetry*, Garden City, 1956, p. XVII.

Edwin Muir, un accent original expresiei care reflectă sensibilitatea acestui secol. Muir, deși datornic într-o măsură creației lui Rilke, este mai apropiat de literatura victoriană decât oricare dintre scriitorii anglo-saxoni contemporani. Poate că, de fapt, orientarea spre Rilke s-a produs prin intermediul lui Browning care (în *Childe Roland*, de exemplu) prevestea unele inflexiuni din *Neue Gedichte*. Poet al pescarilor și barcagiilor din insulele Orkney, trăind în atmosfera cenușie, apăsătoare a unor pământuri sărace, Muir a fost și unul dintre cei mai activi traducători din germană; Nietzsche, Rilke, Kafka au fost scriitorii care l-au atras în mod deosebit, ceea ce, însă, nu reflectă neapărat o anume orientare filosofică și estetică. E tot atât de adevărat că poetul irlandez a opus, uneori, o replică de-a dreptul stranie teoriilor nietzscheene, de pildă; după opinia lui, „nu este adevărat că viața este o cursă din care nu scapă nimeni: ...religia este cea care oferă salvare tuturor”¹. Contradicțiile gândirii lui Muir sînt numeroase. „Viața nu este vis, ci realitate; dramele nu sînt identice, iar acțiunile — așa cum o demonstrează psihanaliza — reprezintă numai atitudini strict figurative”².

Amestec de freudism și de creștinism, poezia lui Edwin Muir este expresia unei căutări deznădăjduite a căii spre o lume mai bună; proslăvind „faptele” și respingînd „visul”, poetul se declară totuși împotriva „oricărei violențe”. Glo- rificînd „ideea libertății”, poezia lui cuprinde o „cronică” în- deajuns de amănunțită a evenimentelor politice din ajunul, din timpul și de după primul război mondial; dar comenta- riul e neclar și — uneori — nedrept.

Domeniul în care această poezie atinge cîteodată notele unui lirism vibrant este acela al meditației asupra destinului umanității care va ști să supraviețuiască marilor dezastre ale istoriei. O umanitate triumfătoare, veșnic tînără, înfrățită cu Natura — ca în picturile germanului Franz Marc — își sărbătorește victoria în versurile lui Edwin Muir:

¹ Cf. Donald M. Allen, *The Self in Modern Poetry*, Eugene, 1971, p. 80.

² Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 259.

*In the first moment we had never a thought
That they were creatures to be owned and used.
Among them were some half-a-dozen colts
Dropped in same wilderness of the broken world,
Yet new as if they had come from their own Eden.
Since then they have pulled our ploughs and borne our loads,
But that free servitude still can pierce our hearts.
Our life is changed; their coming our beginning.¹*

Asemănătoare, într-o oarecare privință, cu lirica lui Muir este aceea a spaniolului Jorge Guillén, plecat și el, ca atîția compatrioți ai săi, din țara invadată. Mai cu seamă volumele publicate între 1957 și 1963 cuprind numeroase referiri la situația politică a lumii contemporane. Dictatura din Spania și din alte țări, primejdia atomică, foametea care pustiește marile întinderi ale unor continente întregi, sînt teme care alternează cu subiecte preluate din mitologia biblică. Violența polemicii purtate în numele unor idei umanitare lasă, adesea, locul unor interpretări metafizice ale istoriei vechi și contemporane. Dar, în vreme ce Valéry (a cărui influență stilistică e prezentă în versurile poetului spaniol, traducător și al *Cimitirului marin*) pornea de la obiect la abstractizări succesive, Guillén — asemenea lui Rilke — se sprijinea pe o premisă filosofică, urmărindu-i, treptat, întrupările concrete. „Așa precum femeia iubită se risipește în arome ușoare, în transparențe asemenea cerurilor înstelate, dar fără să ascundă nici o taină, tot astfel eternitatea însăși se poate dezvălui în obiectele materiale din mediul imediat înconjurător”².

E o poezie a momentelor de maximă claritate pe care Guillén le credea provenind din „lumina somnului, din ex-

¹ „În primul moment, nu ne-am gîndit niciodată / Că acestea erau făpturi pe care să le stăpînim și să le folosim. / Printre ele, cam o jumătate de mînji / Căzuți în aceeași sălbăcie a lumii sfărîmate, / Și, totuși, plini de vigoare, ca și cum ar fi venit din propriul lor Eden. / De atunci, ei ne-au tras plugurile și ne-au purtat poverile, / Dar această robie liberă poate încă să ne străpungă inimile. / Viața ni s-a schimbat : sosirea lor e începutul nostru.”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 68.

taz". Ceea ce vine, totuși, în contradicție cu neîncrederea sa funciară în expresivitatea faptului concret. Amestecul de metaforă barocă și de relatare directă a evenimentului nu înseamnă neapărat „inconsecvență”, așa cum s-a spus uneori¹. (Dealtfel, opera cu adevărat reprezentativă a lui Guillén e ulterioară acestei observații.) El reflectă o încercare de a redescoperi esențele, în sensul cel mai autentic baroc. Inconsecvența acestei poezii nu e de natură stilistică, ci — mai curînd — ideologică. Concluzia poemului — *Tarde mayor* (*Marca înserare*), energic antifranchist, o dovedește, în măsura în care poetul crede în triumful naturii asupra istoriei. Aceasta după o înșiruire de imagini în care barbaria fascistă e înfățișată cu un acut simț al observației :

*Y pasará el camión de los feroces.
Castaños sin Historia arrojarán,
Su florecilla al suelo — blanquecino.*

*Un ámbito de tarde en perfeccion
Tan desarmada humildemente opone,
Por fin venciendo, su fragilidad,*

*A ese desbarajuste sólo humano
Que a golpes lucha contra el mismo azul
Imposible, feroz también, profundo.*

*Fugaz la Historia, vano el destructor.
Resplandece la tarde. Yo contigo.
Eterna al sol la brisa juvenil.*²

¹ Vezi Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 447.

² „Și trece camionul celor cruzi. / Castani fără istorie își vor presăra / Florile pe pământ — făcîndu-l aproape alb. // Un cerc de înserare, desăvîrșit, / Dezarmat astfel, își opune umil, / Și în cele din urmă învinge, fragilitatea // Acestei dezordini care e doar omenească / Și luptă împotriva cerului însuși, / Impasibil, crud, profund. // Istoria e trecătoare, distrugătorul e zadarnic. / Seara strălucește. Eu sînt cu tine. / Tîna briză e veșnică în lumina soarelui.”

Umbre învăluitoare, adevăruri rostite uneori cu brutalitate, alteori abia șoptite, aluzii ermetice, toate acestea alcătuiesc caracteristica unei poezii socotită pe drept cuvânt „mai apropiată de aceea a lui Jiménez sau Valéry decât de aceea a contemporanului său ceva mai tânăr, Lorca”¹. Această comparație cu poezii secolului, comparație care se ivește, involuntar, în minte, a făcut ca lirica lui Guillén să fie privită mai adesea din unghiul acestor influențe (neîndoielnic, reale) și să i se sublinieze mai puțin originalitatea expresiei, constând — mai ales — în patetismul comentariului care atinge, uneori, intensități dureroase, de o stranie luciditate.

Semnificative sînt referirile frecvente, ori de cîte ori se vorbește despre poezia sud-americană sau spaniolă contemporană, la lirica lui Juan Ramón Jiménez. Faptul e perfect explicabil, personalitatea acestui poet, care aduce glasul Spaniei meridionale în literatura modernă a țării lui Cervantes, fiind una dintre cele mai proeminente în întreaga creație lirică compusă în limba spaniolă. Și el și-a părăsit țara natală după războiul civil și instaurarea dictaturii falangiste; dealtfel, istoriile literare din ultimii ani îl menționează mai adesea în capitolul consacrat Americii Latine, a cărei poezie, e adevărat, a fost adînc influențată de prezența scriitorului spaniol. Pe de altă parte, operele lui reprezentative au fost publicate în anii exilului, ceea ce îndreptățește, într-un fel, această judecată a istoriei literaturii contemporane.

Începuturile sale literare au fost influențate de Verlaine și de alți simbolști francezi, a căror poezie era foarte gustată în Spania primilor ani ai secolului. Jiménez a fost întâmpinat încă de la debut „cu o simpatie și cu un respect care ar fi putut să tulbure conștiința unui tânăr scriitor mai puțin scrupulos cu sine”². Dar, în vreme ce un Rubén Darío „transplanta modurile poeziei franceze în literatura hispanică”³, Jiménez nu s-a îndepărtat de tradiția culturii din provincia natală, „îmbibată de civilizația arabă”⁴, și de aceea a doi

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 69.

² Gerald Brenan, *op. cit.*, p. 435.

³ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, p. 31.

⁴ E. Díez Canedo, *Juan Ramón Jiménez y su obra*, Mexico, 1944, p. 16.

poeti, aproape uitați, din secolul al XIX-lea, Gustavo Adolfo Bécquer și Rosalía Castro, care „goliseră poezia spaniolă de retorica precumpănitoare pînă atunci și scriseseră versuri cu o oarecare asprime, amintindu-le pe acelea ale lui Thomas Hardy”¹. Și, în același timp, el se va îndrepta spre arta folclorică a poporului său, atitudine care va deveni, apoi și sub înrînuirea poeziei lui Jiménez însuși, exemplară pentru o întreagă generație de scriitori.

Peisajul provinciei natale va determina expresia poeziei sale în chip mai decisiv decît o făcuseră priveliștile din copilărie în cazul lui Stefan George sau al lui Rilke, poeți cu care Jiménez a fost comparat cîteodată. Culori, lumini, mișcări, înserări cu ceruri transparente, amieze fierbinți pe cîmpiile pietroase, „devastate de soare”, întinderi pe care nu cade umbra nici unui copac, toate alcătuiesc laolaltă o atmosferă aproape magică :

*Pero el cielo... El cielo no
puede ser para este encanto ;
el jardín está partido
a la altura de los brazos ;
y el cenit se va rompiendo
de hoja en hoja... Sólo un algo
de amatista, ¿ de qué mundo ? ,
de oro ignoto, de azul mágico ;
una luz de pesadilla
sobre los helechos blandos ;
una nieve de sol ; no, un
sol de luna...¿ estrellas, nardos ?...²*

Această „dualitate”, exprimată de opoziția dintre lumina glorioasă a soarelui și atmosfera dezolantă a parcului (poemul poartă un titlu semnificativ : *Parcul dublu*) va domina

¹ E. Diez Canedo, *Juan Ramón Jiménez y su obra*, Mexico, 1944, p. 27.

² „Dar cerul... Cerul nu / poate să ia parte la această vrajă ; / grădina e împărțită / la înălțimea brațelor / și zenitul se va rupe / din frunză în frunză... Doar / un ametist — din ce lume ? — / de aur necunoscut, de albastru magic ; / o lumină de coșmar / pe blînde ferigi ; / o ninsoare de soare ; nu, un / soare ca luna. Stele ? tuberoase ?...”

întreaga poezie de tinerețe a lui Jiménez. Aproape un adolescent, cu o sănătate firavă, poetul va găsi în creație suprema rațiune a existenței sale. Biografia relevă energia aproape de necrezut cu care Jiménez se dăruia poeziei, acestei „descrieri a Andalusiiei, peisaj cu stînci înfierbîntate de soare, și care — în același timp — avea și semnificația unui peisaj lăuntric neliniștit și însingurat”¹.

În anii Republicii Spaniole, cînd Jiménez a participat la opera de „reconstrucție culturală” (care atrăsese pe aproape toți intelectualii țării), poezia lui a căpătat o înfățișare nouă : parcurile autumnale au lăsat locul cîmpurilor inundate de soare, noaptea — dimineților, toamna — primăverii. Imagistica descindea din alte tradiții, acelea ale folclorului andaluz, pe care le vor transmite generației mai tinere, aceleia a lui Lorca. Versuri precum acestea, ar fi putut, de fapt, să fie semnate de autorul *Cărții de poeme* :

*Levantará el gallo
su clarín de llama
y la aurora plena
cantando entre granas,
prenderá sus fuegos
en las ramas blandas.*²

Dar Jiménez năzuia să atingă o limpezime necunoscută poeziei sale de pînă atunci, „asemenea unei fîntîni arteziene în care urma apei care țîșnește se pierde cînd atinge suprafața apei gemene din receptaculul de piatră”³. Poetul voia să elimine orice ornament de prisos ; adjectivele sugerînd culori se transformau în altele care conturau noțiunile „de lumină” și „de substanță”. Un trandafir, de pildă, nu e descris în termenii frumuseții lui vizibile, ci în aceia ai mireasmelor care plutesc peste amintire. Țelul era, evident, ca și acela al lui Rilke, de a transmite „esențele lucrurilor, despărțite de

¹ E. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 31.

² „Își va înălța cocoșul / trompeta de flacără / și aurora deplină / cîntînd între roșuri aprinse, / își așază focurile / în ramurile blînde.”

³ Cf. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 34.

aparențele lor vizibile". Dar, pe cînd Rilke, în *Die Rosenschale*, distila *ideea* unui trandafir, extrasă din evoluția lui de la boboc pînă la floarea care-și desface, victorioasă, petalele, Jiménez pornea de la imaginea unei flori ofilite, cîndva, în amintirea poetului. Ceea ce evocă, desigur, logica poetică a lui Mallarmé; dar poetul spaniol urmărea un scop diferit de acela al maestrului său. Pentru el, ritmul, imaginile sensuale, nu puteau înlocui sensurile intelectuale, singurele care „pot da substanță” versurilor. Din punctul acesta de vedere, un poem scris prin 1919 poate fi considerat o adevărată „artă poetică” ale cărei îndemnuri spre „epurarea de imagistica prea încărcată” au fost urmate de Jiménez cu o remarcabilă consecvență:

*Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mi vayan todos
los que no las concen, a las cosas...¹*

Dar, cum era și normal, această atitudine filosofică avea să-l ducă, în cele din urmă, la concluzia că „singurul adevăr a cărui descoperire poate dăruî fericirea e acela al metafizicii poetice”². Ceea ce, pentru Jiménez, însemna că „adjectivele însemnînd strălucire și transparență trebuie să lase locul substantivelor, imprecise și — uneori — repetate, ceea ce semnifică existența obiectelor izolate într-o lume care, altfel, ar fi fost cu desăvîrșire pustie”³. Imprecizia nu era, însă, numai a conturului obiectelor, ci și a definiției lor. Așa cum Rilke propunea, în *Elegiile* sale, să transforme lumea prin

¹ „Inteligentă, dă-mi / numele precis al lucrurilor! / ... Să-mi fie cuvîntul / obiectul însuși, / creat din nou pentru sufletul meu. / Prin mine, toți aceia / care nu cunosc lucrurile, să le înțeleagă!”

² Cf. Díez Canedo, *op. cit.*, p. 64.

³ *Ibidem.*

mijloacele artei, tot astfel Jiménez sugera că „totală dăruire a poeziei va face ca natura însăși a poetului să se plămădească din nou, asemenea unei păsări-phoenix, din nemuritoarea ei cenușă”¹:

*Dia tras día, mi ala
— ¡cavadora, minadora!
qué dura azadón de luz! —
me entierra en el papel blanco...
— ¡Ascensión mia parada
en futuros del ocaso! —
...De él, ascua pura inmortal,
quemanda el sol de carbón,
volaré refigurado!*²

Când scria acest poem, *La obra* (Opera), Jiménez era încă departe de a fi recunoscut ca un poet original. Și poate (așa cum au socotit unii critici) aluzia la „ascensiunea lentă prin viitorul amurgurilor” demonstrează că el era decis să aștepte încă multă vreme „întîlnirea cu celebritatea”. În 1923 (adică exact în anul în care compunea *La obra*), el scria criticului german Ernst Robert Curtius: „La 42 de ani, după ce — vreme de 25 de ani — am avut atîta de luptă cu frumusețea, simt, gîndesc și văd limpede că de aici trebuie să încep; și dacă voi mai trăi 15 sau 20 de ani, cred că îmi voi vedea opera (care există, astăzi, într-un stadiu rudimentar) realizată”³.

Și cel dintîi pas spre această realizare a fost reprezentat de volumul *La Estación total* (Toate anotimpurile strînse într-unul singur) care cuprindea poeme scrise între 1923 și 1936 și a fost publicat la Buenos Aires. Jiménez nu încerca să creeze o mitologie: simbolurile poeziei sale sînt foarte puțin

¹ Cf. E. Diez Canedo, *op. cit.*, p. 71.

² „Zi după zi, aripa mea / — excavator, miner, / ce dur e rînăcopul luminii! — / mă înmormîntează în hîrtie albă... / — Ascensiunea mea lentă / printr-un viitor de amurguri! — / ... Din ea un jeratic pur, nemuritor, / înmormîntînd soarele de cărbune, voi zbura transformat!”

³ Cf. J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 64.

numeroase și foarte clare. Ceea ce urmărea poezia din această fază a evoluției sale, era să cuprindă viața în expresia ei concretă, în ipostazele ei cele mai obișnuite, care dispăruseră în versurile perioadei anterioare, aceea a „epurării”; acum ele nu mai apar ca reflecții ale dispozițiilor sale sufletești, ci ca niște imagini ale realului. Dar elementul central al acestui volum este (ca și în cele *Patru quartete* ale lui T. S. Eliot) „momentul în afara timpului”, noțiune îndeajuns de neclară și de greu de definit. Uneori, viața unei flori poate fi un asemenea „moment”, ca în *Flor que vuelve* (Floarea care se întoarce):

*¡ Florecer y vivir, instante
de central chispa detenida,
abierta en una forma tentadora;
instante sin pasado,
en que los cuatro puntos cardinales
son de igual atracción dulce y profunda;
instante del amor abierto
como la flor!
Amor y flor en perfección de forma...¹*

Jiménez s-a declarat întotdeauna „dușman al istoriei”, năzuind la o percepere a realității imediate, scoasă — însă — din cursul ei firesc, în sensul fenomenologic, contestând „orice trecut și orice viitor”. Această aspirație a poetului se confundă cu dorința de a se „integra în Dumnezeu”, de fapt un fel de panteism mistic, foarte îndepărtat de ideea catolică a lui Dumnezeu. Era, mai curînd, acel spirit pe care Blake îl numea Eternitate. Semnificativ e faptul că, în momentul în care Jiménez își afirmă această încredere în „spiritul etern”, poezia sa se întoarce spre valorile lirice pe care le proslăvise la început, spre natură și spre înfățișările ei multiple; ceea ce demonstrează că, de fapt, pentru el, Dumnezeu reprezenta

¹ „Înflorind și trăind, moment / al unei scînteii prelungită, / deschisă într-o formă ispititoare; / moment fără trecut, / în care cele patru puncte cardinale / exercită o atracție egală, dulce și profundă; / moment al iubirii deschise / ca o floare! / Iubire și floare într-o formă perfectă.”

o idee panteistă, cu nimic asemănătoare aceleia pe care unii critici au crezut că o pot descoperi în această operă. Jiménez nu a acordat poezia cu noțiunile religioase asupra cărora, e drept, insista în scrierile lui cu caracter programatic.

Dumnezeu a fost cel care i-a arătat drumul spre natură :

*Mar verde y cielo gris y ciel azul
Y albatros amorosos en la ola,
Y en todo, el sol, y tú en el sol, mirante
dios deseado y deseante...*¹

Așa cum au observat istoricii literaturii moderne, poezia acestei ultime perioade de creație a lui Jiménez este la fel de departe de lirica spaniolă contemporană ca și de aceea a Americii Latine. De unde, cu douăzeci de ani mai devreme, când au apărut cele dintâi antologii ale poeziei hispanice din secolul al XX-lea era evident că tînăra generație, într-un fel sau altul, datora foarte mult exemplului lui Jiménez, de data aceasta scriitorul (care își intitula ultimul volum *Dios deseado y deseante* — *Dumnezeul dorit și dornic*) părea îndeajuns de însingurat în peisajul liric al Spaniei. Discipolii săi se îndreptaseră, mai ales, spre o artă de expresie energică, inspirată de idealurile sociale ale unui întreg popor înțeleștat într-o luptă necruțătoare cu forțele antiumaniste. Este, însă, adevărat că arta lui Jiménez a transmis și acestei poezii sugestii ale unei imagistici de o mare intensitate emoțională.

Puține sînt, de pildă, asemănările dintre biografia lui Jiménez și aceea a peruvianului César Vallejo, provenit dintr-o familie săracă. Plecat foarte tînăr în Republica Dominicană, unde a fost întemnițat pentru ideile sale politice, el a emigrat — în 1923 — în Spania, participînd, aici, la lupta împotriva rebeliunii falangiste. Dar, încă din poemele compuse în America, se deslușeau ecourile metaforei lui Jiménez, năzuind spre claritate, spre integrarea întregii naturi într-o viziune unică, dominată de forțe pe care mintea omenească le poate cuprinde și înțelege. Volumul *Heraldos negros* (*Soli*

¹ „Mare verde și cer cenușiu și cer albastru, / și albatroși îndrăgostiți pe valuri / și în toate, soarele, și tu în soare, privind / la dumnezeul dorit și dornic.”

negri), publicat în 1918 (Vallejo avea 23 de ani), descindea din tradiția mitologiei indiene, străbătută de spaime, de prezența înfricoșătoare a morții și a unei divinități nemiloase. Chiar și imagistica mai nouă a creștinismului era interpretată din această perspectivă: „sînt unele lovituri atît de crude ale vieții, încît par a fi fost hotărîte de ura lui Dumnezeu”¹. Și, ilustrînd această idee, scria:

*Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguno fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.*²

Metaforele sînt de obîrșie indo-americană, dezvăluind legăturile poetului cu tradițiile locale:

*la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a la fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar si no en un hueco,
en el hueco de la inmensa sepultura.*³

Pînă la întîlnirea cu poezia lui Jiménez, drumul lui Vallejo a trecut prin experiența dadaismului și a suprarealismului. Dar — ca în atîtea alte cazuri — el nu prelua de acolo decît tehnica imagistică; rebeliunea avangărzii nu fusese convertită în răzvrătire socială, decît dacă se renunțase la ideea că aglomerarea metaforelor înseamnă, prin ea însăși, o atitudine antiburgheză. Ceea ce nu fusese cazul lui Vallejo, care nu confundase fronda avangardei cu revoluția.

În ultimii ani, el își aștepta moartea, dar fără groaza care îl stăpînea în tinerețe, sub înrîurirea mitologiei indiene.

¹ Cf. Charles Tomlinson, *Introducere la Vallejo, Poems from Trilce*, Oxford, 1967, p. XI.

² „Sînt marile căderi ale lui Crist al sufletului / de pe credința binecuvîntată pe care destinul îl blesteamă. / Aceste lovituri însîngerate sînt pocniturile / unei pîini ce arde pentru noi în ușa cuptorului.”

³ „Pămîntul / e un ziar uzat și acum rotunjit / de atîtea rostogoliri la împlînire, / astfel încît el nu se poate opri decît într-o groapă, / și groapa e imensul mormînt.”

Poemas humanos (Poeme umane), publicate în 1937, precum și *España, aparta de mí esta cáliz* (Spanie, ia acest pahar de la mine), un zguduitoare jurnal intim, al celui care moare în mizerie, amintesc de concepția lui Jiménez, partizan al unei imagistici lipsite de orice podoabe :

*Un pedazo de pan, tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme,
una piedra en que sentarme,
pero dadme,
por favor, un pedazo de pan en que santarme,
pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarme.
y después me iré...
Hallo una extraña forma, está muy rota
y sucia mi camisa
y ya no tengo nada,
esto es horrendo.¹*

În poezia lui Blas de Otero, cu simpatia ei cuprinzătoare față de umanitate, cu strigătul ei pătimaș, de libertate — poezie ce nu a fost publicată în Spania franchistă — influența lui Jiménez a căpătat accente neașteptate, de o forță la care poetul lui *Estación total* nu a aspirat.

Și în lirica lui José Hierro, închinată — de asemenea — demnității umane, se distinge răsunetul poeziei lui Jiménez, în același timp, însă, acest poet a cărui personalitate s-a afirmat de timpuriu, își declară adeziunea și la teoria „poeziei ca reportaj”, urmărind înfățișarea „faptului nud, frumos prin el însuși asemenea unui poem”.²

¹ „Nu se va găsi o bucată de pîine pentru mine? / Nu mai trebuie să fiu ceea ce trebuie să fiu întotdeauna, / dar dați-mi / o piatră de care să mă sprijin / dar dați-mi, / vă rog, o bucată de pîine de care să mă sprijin / dar dați-mi, / în spaniolă, / ceva, cel puțin, să beau, să mănînc, să trăiesc, să mă odihnesc, / și apoi voi pleca... / Găsesc o formă stranie, mi-e ruptă / și murdară cămașa / și acum nu am nimic, / e îngrozitor.”

² Cf. J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 241.

Peste imaginile Spaniei tradiționale se aștern cele ale vi-
ziunii unui viitor în care scopul suprem al vieții este „slu-
jirea altor vieți” :

*Mas de qué sirven nuestras vidas,
si no enriquecen otras vidas.
Como de un bosque que se incendia,
quedarían sólo los troncos.
Muertas y ocultas las raíces,
que casan la piedra y la tierra.
Las hojas, hechas humo, dándoles
blancura e las nubes de estio.
Invisible el mágico fuego,
bajo la ceniza de palabras.
Sólo palabras quedarían,
despiadados y muertos signos
de flaqueza y de pesadumbre.
Lamento, renuncia y reproche,
cuando ya no había remedio.¹*

Poetul se consideră, cu vorbele lui Hierro, „un om printre
ceilalți oameni”, idee care dă întregii sale creații o nobilă
modestie, o austeră frumusețe.

Poezia Americii Latine a beneficiat deopotrivă de exem-
plul lui Jiménez și de acela al lui Neruda, Paz sau Molinari.
Unii poeți, însă, precum chilianul Nicanor Parra, se opun
poeziei lui Neruda, considerînd-o „prea retorică” ; se fac
auzite și intonațiile unei poezii amare, a cărei atitudini față
de civilizația urbană e de factură expresionistă. Tema revine
și în versurile compatriotului său, Enrique Lihn (mai puțin
ermetic) și în cele ale mexicanului Alí Chumacero. Acestora
li se datorește vasta mișcare a Renașterii poeziei hispano-ame-

¹ „La ce slujesc viețile noastre, / dacă nu îmbogățesc alte vieți ? /
Ca o pădure care ia foc, / și nu rămîn decît trunchiurile. / Moarte și
ascunse rădăcinile care logodesc piatra și pămîntul. / Frunzele, prefă-
cute-n fum, dau / albeață norilor verii. / Foc invizibil și magic, / sub
cenușa vorbelor, / Doar vorbele rămîn, / nemiloase și moarte, semne /
de slăbiciune și durere. / Plîns, renunțare și reproș, / cînd nu mai
avem leacuri.”

ricane care se înfățișează cu o mare diversitate de expresii ; de la imnul eroic al lui Neruda, pînă la îndurerata înțelegere a lumii din poemele lui Parra, un univers liric complex ce dezvăluie, fertilizînd tradițiile indiene și pe cele, mai recente, ale literaturii europene.

În Anglia s-a petrecut, de asemenea, un fenomen dintre cele mai interesante. Pe la începutul deceniului al patrulea, Kipling se socotea îndreptățit să constate : „Lirica noastră e obosită, ofilită. Nu numai în comparație cu versul lui Coleridge, Byron, Shelley, Browning, dar și cu Thomas Hardy, ceea ce se scrie acum nu reflectă într-un chip exemplar spiritul britanic”¹. Alții au judecat și cu mai multă asprime situația poeziei engleze moderne : „T. S. Eliot, un american stabilit în Marea Britanie, și W. B. Yeats, un irlandez, sînt singurii poeți proeminenți din această țară. Ceea ce — continua criticul — se poate aplica și la dramaturgia dominată de irlandezul Shaw, și la romanul care se dezvoltă sub auspiciile americanului Henry James”². Concluzia, foarte drastică, nu era întru totul lipsită de temei pentru anii dinaintea celui de-al doilea război mondial. Versurile lui Wilfred Owen sau ale lui Robert Graves sunau destul de singular în lirica engleză a vremii, dar o asemenea judecată îi omitea pe Auden sau pe Dylan Thomas.

În acest peisaj literar au apărut, în anii războiului, semnele unei noi mișcări literare, „neo-romantismul englez” ai cărui reprezentanți mai proeminenți sînt Vernon Watkins, George Barker și W. S. Graham. Surprinzătoarea întoarcere spre principiile estetice ale secolului al XIX-lea era demonstrată în antologia *New Lines (Versuri noi)*, publicată în 1956. Cei care au observat fenomenul poetic englez, au relevat cum prestigiul lui Auden, poetul ce adusese mărturia unei sensibilități noi, complexe, pe măsura realității moderne care-l solicita s-o exprime, a scăzut treptat printre acești reprezentanți ai unui romantism extatic, contemplativ, respingînd — direct sau implicit — arta de factură intelectuală.

¹ Cf. S. R. Lewis, *Kipling*, Oxford, 1969, p. 211.

² S. I. Tallburn, *An Outline of the English Literary History*, London, 1936, p. 316.

Poate că o judecată de felul acesteia „poezia franceză contemporană continuă să se dezvolte sub influența unică a suprarealismului”¹ păcătuiește tocmai din pricină că încearcă să cuprindă, într-o imagine globală, un fenomen mult mai complicat. În primul rând, suprarealismul însuși nu a fost niciodată un curent ușor de definit. Și cu atât mai puțin în manifestările sale recente, atât de puțin conforme vechilor sale norme. Și, de fapt, nu se pot cita decît foarte puține opere importante care să fi fost create încă sub înrîurirea esteticii suprarealiste. În afară de aceasta, personalități precum Paul Claudel sau chiar Jules Supervielle au destul de puține puncte comune cu suprarealismul. Cel dintîi, cunoscut — poate — mai ales prin opera lui dramatică, a fost un poet cu adînci convingeri catolice. Dar volumele sale de ode și de eulogii, publicate în jurul lui 1910 (*Cinq Grandes Odes* și *Cette Heure qui est entre le printemps et l'été*), cuprindeau o poezie dedicată naturii, nu în sensul unei idei generale, abstracte, ci a unei prezențe copleșitoare, descoperită cu un anume senzualism. Pentru Claudel, religia însemna, în primul rând, o atitudine emoțională și estetică; pe de altă parte, emoțiile poetice erau echivalente cu atitudinea religioasă. Orice inspirație artistică, socotea el, e un aspect al Grației, un „instrument pe care artistul se cuvine să-l mînuiască întotdeauna ca pe o unealtă sacră”².

Cu toate acestea, lirismul lui Claudel are o notă vibrantă, o amploare calmă, care nu e aceea a extazului ci a înțelepciunii cu care poetul întîmpină frumusețea lumii palpabile.

Jules Supervielle, născut în Uruguay, aducea mărturia unei înrudiri cu viziunea lui Vicente Aleixandre și a lui Ricardo Molinari. Lirismul său, întemeiat pe această scontare a esențelor, amintea îndeajuns de vag concepția suprarealistă de care se apropia numai prin intermediul unor influențe indirecte receptate de literatura hispanică. Fiecare poem e „un fel de secțiune într-un mit din care se ghicește numai conturul, fără a se desluși detaliile”³:

¹ Donald W. Heiney, *Contemporary Literature*, 1954, p. 335.

² *Ibidem*.

³ Antoine T. Dominic, *Poètes contemporains*, Paris, 1973, p. 117.

*Même l'homme loyal était sans souvenirs,
Les lettres s'effaçaient, seuls, au tableau noir,
La mémoire dormait, ivre de rêverie,
Et voulait-on tenir la main de son amie
Que déjà l'on touchait une main étrangère,
Plus douce entre vos mains de ce qu'elle changeait,
Bougeait et devenait mille mains à venir.¹*

Imaginile par a fi proiectate de un vis tulburat ; dar ele caută, în realitate, să sugereze o stare lucidă a conștiinței în care viitorul se îmbină cu elemente ale prezentului și conturează apropierea dezastrului. (Poemul a fost compus în ajunul invadării Franței de armatele naziste.)

Poezia lui Supervielle urmărește stabilirea unor relații între sensurile existenței individuale și cele ale cosmosului. Caracteristică evidentă mai ales în versurile scrise în exil, după ocuparea Franței. E o poezie a obiectelor, mai mult decât a universului uman ; a lucrurilor privite în fragmente izolate ale realității : pietre, case, copaci care sînt, pentru el, „mai reale decât omul, supus schimbărilor sufletești“. Ceea ce îi lipsește, însă, e concentrarea ; e o poezie a reveriei și mai puțin a faptelor observate cu acuitate. Versul devine, uneori, prea lung, imaginile se repetă ; calitățile intelectuale ale poeziei sînt umbrite, „dar nu de forța emoției“². Pentru că, în ciuda teoriilor suprarealiste, emoția nu trăiește „la nivelul visului, ci la acela al conștiinței“³.

Aparent mai fidel lecției suprarealiste, Henri Michaux duce, de fapt, pînă la ultimele consecințe stilul lui Rimbaud și al lui Lautréamont ; dar la temele tradiționale

¹ „Chiar și omul loial nu avea amintiri, / Literale se ștergeau singure pe tablă, / Memoria dormea, beată de visare, / Și dacă cineva voia să-i țină mîna prietenei ei / Pe care deja o atingea o mîna străină, / Mai dulce între mîinile tale, pentru că se schimba, / Tresărea și devenea o mie de mîini care aveau să vină.“

² Wallace Fowlie, *The French Literary Scene*, în „Commonweal“, 30 mai 1952.

³ Michel Fontanin, *Supervielle*, Paris, 1969, p. 15. Jean Rousselot (*Présences contemporaines*, Paris, 1958) intitulează studiul dedicat lui Supervielle *Copilăria eternă*.

ale călătoriei și halucinațiilor, el adaugă impresii, defel lipsite de forță evocatoare, ale ocupației naziste, impresii care se integrează într-o viziune a urîteniei lumii ridicate pe ură și pe egoism. René Char izbutește (mai ales în poemele în proză închinete Rezistenței antifasciste) să se elibereze de ermetism, construind o imagistică limpede, încărcată de sentimentul naturii, a unei naturi surprinsă în ipostazele ei cele mai pline de farmec.

Succesul poeziei lui Jacques Prévert se explică, după părerea noastră, prin tendința ei de a redescoperi lirismul cotidianului, evocat într-un stil aparent lipsit de metafore, dar — de fapt — relevînd semnificațiile simbolice ale atît de înșelătoarei banalități a vieții obișnuite. Aceasta în contrast cu versurile unui Pierre-Jean Jouve (interesat, ca și Muir, de psihologia umană), al căror exces metaforic duce adesea la o expresie confuză, și chiar cu reprezentanții generației mai tinere, Yves Bonnefoy sau Charles Dobzinsky, de pildă (acesta din urmă compunînd, sub influența evidentă a lui Aragon, poeme cu o adresă socială mai precisă), la care efortul originalității nu se împlinește întotdeauna fără sacrificiul clarității.

Poezia americană se înfățișează ca un peisaj extrem de variat, cu momente de împlinire foarte originală și cu altele care reflectă o criză morală profundă¹. Dar, chiar și în perioadele în care nu s-au semnalat progrese substanțiale, s-au afirmat unele personalități care aveau să influențeze decisiv cursul ulterior al liricii americane. Un asemenea caz este cel al lui E. A. Robinson². Poetul descindea dintr-una dintre cele mai vechi familii de coloniști europeni stabiliți în Noua Anglie. Împrejurarea care i-a determinat pe unii comentatori să considere că „Robinson a făcut parte din acel grup de scriitori care au păstrat tradiția Vechiului Continent [...] și admirația față de literatura țării din care veni-

¹ Doi istorici reputați ai literaturii americane, Horace Gregory și Marya Zaturenska (*op. cit.*), au numit perioada din jurul celui de al doilea război mondial „O vreme a amurgului”.

² Vezi Hoyt C. Franchere, *E. A. Robinson*, New York, 1968, p. 16.

seră cîndva și căreia simțeau că încă mai aparțin“¹. Alții au dus chiar mai departe această judecată, socotindu-l pe Robinson „un epigon îndepărtat al lui Browning“². Aceasta în vreme ce s-a încercat să se releve faptul că tocmai „vechile legături cu istoria Americii, creșterea ei laolaltă cu nenumăratele generații de americani care s-au succedat pe acest pămînt de la sosirea celor dintîi Robinsoni, au dat acestei familii posibilitatea să se despartă de tradițiile engleze“³. Ceea ce ni se pare mai logic și e demonstrat în întregime de faptele realității literare de la începutul acestui secol și care l-au îndreptățit pe un comentator de prestigiul lui F. O. Matthiessen, de pildă, să vorbească despre poezia lui Robinson ca despre o „anticipare a unor teme și atitudini din lirica lui T. S. Eliot, de exemplu“⁴.

E adevărat că poetul a înțeles că poezia sa încheie un ciclu al literaturii americane. Contemporan cu Ezra Pound și cu poeții de orientări atît de diverse, care publicau în paginile revistei *Poetry* din Chicago, el simțea că lirica acestei țări se îndreaptă spre modalități de expresie diferite de aceea pe care o ilustrau poemele sale. A rămas credincios, însă, poeziei care se revendica, pe drept, ca o „reflectare a vieții orașului de provincie din Noua Anglie“. Chiar și legendele scrise în stilul eposului arthurian înfățișează personaje și fragmente de viață ale căror modele pot fi identificate în existența contemporană din provincia natală :

*Here there is death. But even here, they say,
Here where the dull sun shines this afternoon
As desolate as ever the dead moon
Did glimmer on dead Sardis, men were gay...*

¹ Louise Bogan, *The Achievement of American Poetry*, Chicago, 1951, p. 53.

² James Southworth, *Some Modern American Poets*, Oxford, 1950, p. 162.

³ Yvor Winters, *Edwind Arlington Robinson*, Norfolk, 1946, p. 8. Ideea e reluată și de Edwin Fussel, *Edwin Arlington Robinson, The Literary Background of a Traditional Poet*, Berkeley, 1954, pp. 86—98.

⁴ F. O. Matthiessen, *The Responsibilities of the Critic*, New York, 1952, p. 106.

*And over the forgotten place there clings
The strange and unrememberable light
That is in dreams. The music failed, and then
God frowned, and shut the village from His right.¹*

Una dintre ideile fundamentale ale poeziei lui Robinson este aceea a dragostei ca forță creatoare a universului, opusă ideii de divinitate. Omul-demiurg este o imagine care provine din tradiția renescentistă; și Merlin, personajul robinsonian care o afirmă, a fost numit, în chip foarte expresiv, „fratele lui Prospero”²:

*I saw ; but I was neither Fate nor God.
I saw too much ; and this would be the end,
Were there to be an end. I saw myself —
A sight no other man has ever seen ;
And through the dark that lay beyond myself
I saw two fires that are to light the world.³*

Cele două lumini pe care le proroceste Merlin sînt dragostea și adevărul, valori pe care poetul le considera „sursa și țelul tuturor”, și pe care le-a proslăvit în întreaga sa operă.

Izolarea față de curente timpului în care a trăit E. A. Robinson nu a fost un efect al inadaptării la noile direcții poetice, ci al încrederii sale în marile valori morale ale omenirii, căreia îi subordona orice interes de factură estetică.

Nici Wallace Stevens, deși aparține mai evident literaturii acestui secol, nu a aderat la vreuna din mișcările

¹ „Aici se află moartea. Dar chiar aici, se spune, / Unde soarele mohorît strălucește în această după-amiază / La fel de dezolat cum luna cea moartă / Lucea deasupra moartei Sardis, oamenii erau veseli... / Și deasupra locului uitat se agață / Lumina stranie și pe care nu ți-o poți aminti / Adică-n vis. Muzica se stinge și atunci / Dumnezeu se încrunta și alunga satul de la dreapta sa.”

² Glauco Cambon, *The Inclusive Flame, Studies in American Poetry*, Bloomington, 1963, p. 76.

³ „Am văzut; dar nu eram nici Destinul, nici Dumnezeu. / Am văzut prea mult; și aceasta ar fi sfîrșitul, / Dacă ar fi să fie un sfîrșit. Am văzut cu ochii mei... / O privești pe care n-a văzut-o niciodată un om; / Și, prin bezna ce se întindea dincolo de mine, / Am văzut două focuri care sînt lumina lunii.”

literare contemporane lui. Pentru el, poezia este „un act al imaginației“, al „acelei facultăți care desprinde sensurile realității și le opune faptului nud, înzestrând lumea adevărată cu virtuți creatoare“¹.

Într-un eseu publicat către sfârșitul vieții, poetul se declara partizan al unității dintre conținutul liric al poemului și stil, demonstrând că „toți marii creatori de poezie (Wallace Stevens stăruie îndeosebi asupra unor exemple alese din opera lui Baudelaire, *n.n.*) au înțeles că stilul unui poem și poemul însuși constituie o unitate“².

Pornind de la reprezentările mitologiei clasice (pe care le considera „proiecții ale sentimentului estetic al elinilor“³), el reconstitua o lume a fanteziei febrile, care o amintește pe aceea a lui Laforgue. Dar imaginile sale au tendința de a se organiza în sisteme prea rigide; „imperiul fanteziei“ devine, în cele din urmă, un ținut al dezolării.

„Poezia e suprema ficțiune“; aceasta era concluzia estetică, adesea repetată, a lui Wallace Stevens. Dar, spre sfârșitul vieții, el s-a îndreptat spre descoperirea unui adevăr mai profund, a unei atitudini mai fundamentale decât aceea a „unui estetism deziluzionat“⁴. În numele „împăratului înghețatei“, suveranul epocii sale, într-o lume în care marele capital își proclama, orgolios, monarhii neîncoronați, el îndemna la recunoașterea realității:

*Let see and understand as seen*⁵.

Dar credințele sale sînt, în mare măsură, preconcepute și livrești. Natura e descrisă în termenii artificialului, e văzută prin prisma lecturilor amintind de viziunea burlescă a tatălui lui Sempronius din *Căruța cu mere* a lui Shaw:

*It had to be right : noughts. It was a shift
Of realities, that, in which it could be wrong.*

¹ Mark Linenthal, *Aspects of Poetry*, Boston, 1963, p. 369.

² *Two or Three Ideas*, publicat în antologia lui Linenthal, citată mai sus, p. 369.

³ *Idem*, p. 373.

⁴ Brom Weber, *Wallace Stevens*, New York, 1951, p. 78.

⁵ „Să vedem și să înțelegem ceea ce se vede.“

*The weather was like a waiter with a tray.
One had to come early to a crisp café.¹*

Lumea este „un mănunchi de întrebări” al căror răspuns nu poate fi decât ironia sau „o nouă întrebare”, pentru că „nimeni nu este în stare să-i dezlege problemele”. Concluzia poetului este tot de natură livrescă, ea nu provine dintr-o experiență directă și, astfel, răspunsul este departe de realitatea adevărată :

*One goes on asking questions. That, then, is one
Of the categories. So said, this placid space*

*Is changed. It is not so blue as we thought. To be blue
There must be no questions...²*

Una dintre foarte puținele mișcări literare, programatic constituite în lirica anglo-saxonă, a fost *imagismul* ale cărui temeuri fuseseră puse de un grup de tineri englezi și de expatriați americani, aflați la Londra în preajma primului război mondial. Termenul *imagisme* a fost creat de Ezra Pound ; dar teoreticianul curentului a fost esteticianul englez T. E. Hulme, care — dealtfel — a compus și primele poeme în spiritul noii direcții literare. Hulme a murit tânăr, în 1917, pe front. Estetica lui reclama tratarea temelor tradiționale, „a locurilor comune”, într-o „tehnică nouă, o nouă convenție”³. El sublinia necesitatea unei expresii pe potrivă „schimbărilor produse în sensibilitatea umană” de „epoca mașinii”⁴.

Nucleul grupului a fost format în 1912 de Ezra Pound, H. D. (inițialele cu care Hilda Doolittle și-a semnat poemele)

¹ „Trebuia să avem dreptate : fleacuri. A fost un schimb / Al realităților, acesta, în care am fi putut greși / Vremea era ca un chelner cu o tavă. / Trebuia să venim devreme la o cafenea înviorătoare.”

² „Cineva continuă să pună întrebări. Acesta, deci, e una / Din categorii. Așadar, acest spațiu placid // S-a schimbat. Nu e chiar așa de albastru cum am crezut. Să fii albastru / Iată un lucru asupra căruia nu trebuie să fie nici o îndoială.”

³ Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 85.

⁴ Vezi Herbert Read, *Collected Essays in Literary Criticism*, London, 1938, p. 76.

și Richard Aldington. Principiile au fost statuate de Pound și, în punctele lor esențiale, cereau :

1. Tratarea directă a „obiectelor”, indiferent dacă ele aparțin lumii obiective sau celei subiective.

2. Folosirea numai a acelor cuvinte care contribuie esențial la prezentarea „obiectului”.

3. Ritmul să se întemeieze pe alternanțe muzicale și nu pe „monotonia metronomului”.

4. Conformarea la „doctrina imaginii” (care, cu vorbele lui Pound, însemna „capacitatea de a prezenta un complex intelectual și emoțional într-o fracțiune de timp”) ¹.

Modelele erau vechii poeți chinezi, autorii *hai-kai*urilor japoneze, ai poemelor eline pre-clasice, Catul și Propertiu, toți aceia care — după părerea lui Pound și a prietenilor săi — știuseră să exprime lapidar „lucrurile”, să elimine artificiiile, și ornamentele de prisos.

Cea mai proeminentă personalitate a imagismului a fost Ezra Pound; o personalitate care a provocat, decenii de-a rândul, înverșunate controverse. Dar concepțiile sale estetice au determinat, și în literatura americană și în cea europeană, afirmarea unor direcții noi. Evoluția ideilor lui politice e mai puțin contradictorie decât s-a susținut; adeziunea sa la ideile fascismului e prevestită devreme de versurile și de eseurile sale. Despărțirea de America n-a avut doar sensul unui protest cultural; aversiunea față de capitalism a eșuat, în cele din urmă, în participarea lui directă la război, împotriva Statelor Unite. De la postul de radio Roma, el se declara pentru neutralitatea țării lui, încercînd să justifice ideologia fascistă. Colaborarea cu inamicul a aruncat, fatal, o umbră grea asupra poetului și niciodată, de acum încolo, opera lui nu va mai putea fi întîmpinată cu interesul viu de odinioară.

Începuturile lui Ezra Pound erau, așa cum poetul însuși va recunoaște adesea, înrîurite de Robert Browning. Rînd pe rînd, baladele medievale provenșale, poeziile chineze ale lui Li Tai-pe au contribuit la conturarea unei lirici cerebrale, în

¹ Babette Deutsch, *op. cit.*, pp. 87—88.

care tehnica versului „năzuia să atingă perfecțiunea”¹. Pound a fost cel dintâi care a experimentat transpunerea monologului lui Laforgue în poezia de limbă engleză, înainte ca T. S. Eliot să-i dea ampla rezonanță din *Prufrock*. Schița poetică în care se poate regăsi cea dintâi sugestie a poemului lui Eliot este *Willanelle: the Psychological Hour* (Villanelle, ora psihologică) a lui Pound:

*I had over-prepared the event,
that much was ominous.
With middle-aging care
I had laid out just the right books,
I had almost turned down the pages.*²

Între Browning și Eliot, poezia lui Pound „trecea hotarele unor țări imaginare și izbutea să-l convingă pe poet că ele erau adevărate”³. Dar efectele estetismului său se estompează ori de câte ori versurile caută să cuprindă un moment al existenței psihologice a omului, precum în reinterpretarea legendei lui Daphne prefăcută în dafin, înfățișată în poemul *The Girl (Fata)*; tocmai aceste poeme în care Pound renunță, cel puțin în parte, la ideile sale filosofice, sînt cele în care forța adevărată a lirismului său e dezvăluit mai convingător. Într-un catren, publicat ca introducere la tălmăcirile sale din Heine, el lauda limba germană pentru ceea ce el considera că este calitatea ei „de a distruge ușurința poleită a pompei Filistiei și a Artei plină de pompă”⁴. Ezra Pound însuși a încercat (cu rezultate schimbătoare) de-a lungul întregii sale creații să realizeze același lucru. Dar, în același timp, el năzuia să creeze *frumusețea*; nu o frumusețe în sine, ci una eliberată de presiunea cametei, care reprezenta, pentru poet, semnul suprem, „cel mai îngrozitor”, al urîteniei

¹ John J. Espey, *Ezra Pound's „Mauberley”, A Study in Composition*, Berkeley, 1955, p. 27.

² „Am pregătit îndelung evenimentul, / care e prevestitor de rău, / Cu grijă vîrstei mature / am povestit numai cărțile de care era nevoie, / și aproape că am dat deoparte paginile.”

³ Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, New York, 1951, p. 89.

⁴ Cf. A. S. Amdur, *The Poetry of Ezra Pound*, Cambridge, 1936, p. 27.

lumii capitaliste. Întorcându-se spre civilizațiile străvechi, el le opunea celei moderne, „a cametei” ; își proclama admirația față de poezia ermetică a acelor vremuri, aparent potrivnică principiului său, al simplității „pure” :

*And in the quietest space
They probe old scandals, say de Born is dead ;
And we've the gossip (skipped six hundred years).
Richard shall die tomorrow-leave him there
talking of trobar clus with Daniel.¹*

Nu ne mai aflăm în fața monologului dramatic al lui Robert Browning ; comentariul lui Pound este în parte nostalgic, în parte ironic. Poezia aceasta, din anii începutului, se aseamănă cu aceea a lui Eliot dinaintea *Ținutului pustiu* : ea nu e animată de nici o credință și nici nu lasă a se desluși încercarea poetului de a afla vreuna. Scurta secvență *H. S. Mauberley* nu demonstra vreun progres în această privință ; valorile care păreau a atrage admirația poetului — cele ale vechilor civilizații — sînt ironizate în aceeași măsură ca și cultura americană modernă, ca și eforturile ei de a absorbi elementele artei de odinioară și mai recente ale cuvîntului. Pound era un exemplu caracteristic al scepticismului intelectual, contestatar și negativist. *H. S. Mauberley* e un moment al dilemei atît de adesea afirmată de Henry James ; dar ceea ce-l deosebește de James este lipsa oricărei speranțe, neîncrederea deopotrivă în vechi și în nou. Poemul se încheie cu o concluzie prevestită încă din primele versuri : el este o elegie pentru un personaj care-i dă titlul, un personaj care, după cum se pare, a murit în război. Pound se declară, de această dată, împotriva trecutului (sau, mai curînd, împotriva cultului trecutului) și își relevă completa lipsă de idealuri :

¹ „Și în spațiul cel mai liniștit, / ei sondează vechile clevetiri și spun că de Born a murit ; / și zvonurile (care s-au strecurat de-a lungul a șase sute de ani) / spun că Richard va muri mîine ; lăsați-l acolo / să vorbească despre *trobar clus* cu Daniel.”

*Died some, pro patria,
non „dulce“, non „et decor“...
walked-eye-deep in hell
believing in old men's lies, then unbelieving
came home, home to a lie.¹*

Cu aceeași totală lipsă de încredere în idealurile umanității, sînt respinse și posibilitățile prezentului de a crea o artă adevărată :

*The „age demanded“ chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the „sculpture“ of rhyme.²*

Pound se întorcea ironic spre trecut, iar poemele sale erau (asemenea celor ale lui Eliot) înțesate cu referințe și aluzii livrești. Glasul său (precum cel al lui Joyce în faimoasa scenă a bordelului din *Ulise*) dobîndește o mare varietate de intonații, pastîșînd deliberat diverse opere ale literaturii universale.

Omagiu lui Sextus Propertius, cea mai de seamă operă a primei perioade de creație, este — de fapt — o prelucrare a pasajelor din versurile poetului latin căruia i se adresează. Dezvoltînd stilul din *H. S. Mauberley*, poemul realizează momente de intensă frumusețe, care se împlinesc din fragmente imagistice izolate, din cadențe pline de melodie, din integrarea savantă a cîte unui ecou din poezia lui Propertius. Și, totuși, banalitățile abundă și, cîteodată, versurile ce voiesc să proslăvească vechea Romă au o rezonanță care-o amintește pe aceea a „ritmurilor vulgare ale saloonului“ american pe care, nu o dată, Ezra Pound le-a comentat sarcastic.

¹ „Unii au murit pro patria, / care nu e «dulce» și nici «et decor»... / mergea privind adînc în Infern, / dînd crezare minciunilor bătrînului, / apoi, fără să mai creadă, / au venit acasă, casa unei minciuni.“

² „«Epoca avea nevoie» mai ales de un model în ghips, / Făcut fără să se fi pierdut timpul, / Un kinema de proză, nu, nu sigur, de alabastru / sau «Sculptura» rimei.“

*Though you make a hash of Antimachus,
You think you are going to do Homer,¹*

fi spune el lui Lynceus, prietenul lui Propertius ; parodiind ironia senzuală a poetului latin, Pound atacă doamnele „fără credință și cu creier de pasăre”, adevăratul subiect al poemului fiind, de fapt, acesta.

*Of all these young women
not one has enquired the cause of the world
Nor the modus of lunar eclipses
Nor whether there be any patch left of us
After we cross the infernal ripples.²*

„E o stranie discrepanță — scria Edmund Wilson, unul dintre cei mai de seamă critici americani, într-o recenzie la un volum al lui Pound care cuprindea numeroase poeme de tinerețe — între idealurile poetului și îndemînarea de a le încorpora într-o operă. Lucrurile se petrec ca și cum concepțiile stilistice s-ar fi maturizat, în vreme ce gustul ar fi rămas necopt. Fiecare lucru, fiecare fapt din viață par a-i aminti de cîte un fragment literar”³.

Opera cea mai reprezentativă a lui Pound este socotită a fi lunga suită de *Cantos*, ale cărei versuri au fost compuse de-a lungul a 30 de ani. Pentru a-l cita încă o dată pe Wilson, cartea „cuprinde pasaje de o mare frumusețe, care... judecate în ele însele, ne-ar putea duce la concluzia că n-ar fi altceva decît ornamente ale unui poem de amplă întindere, ale unei autentice capodopere”⁴. Întreaga operă este, însă, „un mozaic în care nu recunoaștem nici un gînd modelator, nici un monument, pentru că-i lipsește coeziunea, o forță

¹ „Deși îl faci harcea-parcea pe Antimachus, / Crezi că o să-l omori pe Homer.”

² „Din toate aceste femei tinere, / nici una nu s-a întrebat care e cauza lumii, / nici a eclipselor de soare, / nici dacă ne va mai rămîne ceva / după ce vom trece valurile Infernului.”

³ Edmund Wilson, *Controversies*, New York, 1949, p. 219.

⁴ *Idem*, p. 306.

diriguitoare, un centru de greutate, devenind — astfel — un fel de faliment poetic".¹

Pound, „care ar fi putut să dea lecții de tehnică poetică lui Eliot și lui Yeats, ...care știa mai bine decât oricare dintre contemporanii săi în ce constă marea poezie, a scris un maldăr imens de poeme, din care — mai târziu — nu s-au putut alege decât câteva zeci de poezii scurte (cu mai puțin de o duzină de versuri fiecare) care să poată fi incluse într-o antologie a imagismului”². Dar poezia lui Pound nu poate fi circumscrisă în întregime imagismului. Iată un exemplu; într-un loc cuprinse între două versuri tipărite în original, în grecește, se include un pasaj liric evocând lumina și muzica mediteraneeană :

*The small lamps drift in the bay
And the sea's claw gathers them.
Neptunus drinks after neap-tide.
Tamuz ! Tamuz !
The red flame going seaward
By this gate art thou measured.
From the long boats they have set lights in the water,
The sea's claw gathers them outward.*³

Imaginea mării nu poate fi comparată cu nici unul dintre pasajele descriptive din *Ținutul pustiu* sau din cele *Patru quartete*; Neptun, Tamuz, Scilla („această poartă”) sînt, parcă, „piese ale unui muzeu de antichități”⁴. Spre deosebire de Eliot, Pound nu încearcă să retopească trecutul și prezentul într-o mitologie unică. El rămîne un „american provincial”, „fascinat de arta și de istoria Europei”, disprețuindu-i pe compatrioții săi care „nu acceptă aceste valori”, dar

¹ Edmund Wilson, *Controversies*, New York, 1949, p. 308.

² Lawrence Kohl, *Human Failure*, New York, 1973, p. 36.

³ „Lămpile cele mici sînt duse de curent, în golf / Și ghearele mării le prind. / Neptun bea după marea joasă. / Tamuz ! Tamuz ! / Flamura roșie mergînd spre larg. / Ești măsurat de această poartă. / Din luntrile lungi au așezat lumini în apă, / Ghearele mării le adună înspre exterior.”

⁴ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 118.

disprețuindu-i și pe „poetii și artiștii europeni, incapabili să clădească o cultură creatoare”¹.

Versurile din *Cantos*, în măsura în care conțin argumente raționale, reprezintă un moment esențial al efortului lui Pound de a descoperi cauza acestei „degenerescențe”, și — în același timp — o dovadă a eșecului său în strădania de a se desprinde și de civilizația Lumii Noi și de aceea a Europei. Ele nu mărturisesc nicăieri vreo tendință de autoanaliză; sînt, mai degrabă, o pledoarie de natură obiectivă. În dialogul pe care-l înfățișează poemul, atît argumentele poetului „născut într-o țară pe jumătate sălbatecă”, o țară „care n-a cunoscut încă adevărata valoare a timpului”, cît și cele ale adversarului său, Mr. Styrax, care „nu crede în estetică”, au o singură cauză. Poetul e convins că lumea în care s-a născut el e guvernată de „Usura”, („Camăta”, cuvînt însemnînd, constant la Pound, *capitalism*) a cărei ivire coincide cu primele timpuri ale Renașterii:

*With usura bath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face
with usura
bath no man a painted paradise on his church wall
harpes et luthes.*²

„De aici din acest dispreț pentru tot ce a însemnat era capitalismului — socotesc unii critici — pornesc toate confuziile și toate ideile retrograde ale lui Pound, rasismul, admirația pentru Mussolini, aversiunea față de războiul civil american (în care considera că au învins «cei răi»), teoriile sale sociale și economice”³. Sînt, desigur, aci rezultatele unei desprinderi — conștiente sau nu — de pămîntul ferm al realităților sociale, e visul halucinant al unui intelectual refugiat

¹ Cf. A. S. Amdur, *op. cit.*, pp. 173—175 passim.

² „Cu *usura*, nimeni nu și-a clădit o casă de piatră sănătoasă, / cu blocurile tăiate neted și potrivindu-se bine / cu planul care le-ar putea ascunde fața. / Cu *usura* / nimeni nu a dobîndit un paradis zugrăvit pe pereți de biserici, / harfe și lăute.”

³ G. S. Fraser, *Ezra Pound*, Edinburgh, 1960, p. 228.

în lumea speculațiilor cerebrale. Dar, bineînțeles, aceasta nu poate fi o explicație suficientă, atîta vreme cît alți artiști care nu acceptau societatea și acțiunea ei asupra creației (unii dintre suprarealiști, de pildă, sau Thomas Mann) n-au putut accepta ideea că fascismul ar reprezenta altceva decît o formă nocivă a antiumanismului și s-au pronunțat decis împotriva ideologiei lui, a magicianului cu puteri malefice înfățișat în nuvela *Mario și vrăjitorul*. Adeziunea la politica mussoliniană (care nu a fost, așa cum s-a spus, numai „un act de snobism”, de vreme ce, în lagărul de la Pisa, unde fusese internat împreună cu alți prizonieri fasciști, Pound depîlîngea, încă, zdrobirea „cămășilor negre”) însemna capătul drumului unui spirit neliniștit, dezorientat. Evoluția sa spre fascism însă „capătă altă explicație decît cazul patologic”¹, așa cum, pe drept cuvînt, sublinia un comentator. Antipatia, firească, față de poet a determinat, în comentariile critice, pentru o vreme, dacă nu o negare totală, cel puțin o diminuare a importanței operei în peisajul literaturii acestui veac. Izolat într-un exil, de data aceasta — poate — nevoit, Pound a asistat la trecerea treptată în uitare a versurilor sale. Ceva mai tîrziu, critica a început din nou să-i cerceteze creația și să redescopere aici unele rădăcini ale unei întregi direcții poetice, îndemnul la simplitate, la dobîndirea valorilor estetice ale cuvîntului.

Printre foarte numeroșii discipoli ai lui Pound, Archibald MacLeish ocupă un loc negreșit mai important în poezia americană. Versurilor sale le lipsea inventivitatea și forța de expresie a creației modelului urmat; cu atît mai mult cu cît influențele receptate de ele erau destul de eclectice, cele ale lui Eliot și ale lui St. John-Perse printre ele. De la poetul francez provenea simțul detaliului exotic, al imensității tulburi, al misterului; de la Eliot, tendința de a se întoarce spre un mit al vegetației (care plămădisese, de fapt, *Ținutul pustiu*). Dar a reduce creația lui MacLeish la un simplu receptor de influențe (celor menționate mai sus li s-au adăugat, cu drept cuvînt, cele ale lui Apollinaire și ale poe-

¹ Margaret Schlauch, *The Anti-Humanism of Ezra Pound*, în *Science and Society*, XIII, 1949, p. 267.

ților socialiști englezi ¹⁾ înseamnă a minimaliza semnificația unei viziuni dramatice. E adevărat că, uneori, materia poetică e diluată (traducerile din Apollinaire sînt un exemplu); dar sentimentul apartenenței la viața compatrioților săi, exprimat uneori cu mîndrie, alteori cu neliniște față de destinul propriei țări nu poate fi pus pe seama nici uneia dintre influențele prea adesea citate. E interesantă, de pildă, comparația între poemul *N.Y.* al lui Pound și... & *42nd Street* al lui MacLeish. Amîndouă inspirate de viața mării cetăți americane, o înfățișează în modalități cu totul deosebite. Poemul lui Archibald MacLeish încearcă să cuprindă mai amplu nu numai impresiile vizuale, strada, aglomerația, zgîrie-norii, stațiile de metrou, reclamele colorate; ci însăși existența oamenilor, apăsăți de griji, de neliniști, de spaime.

Succesul poemului *Conquistador* se datorește simțului exotic, exaltării culorii și a miresmelor, așa cum s-a spus; dar și tragismului evenimentelor narate (și întemeiate pe cronică lui Bernal Diaz del Castillo, cronică a cuceririi Mexicului de către spanioli). Cea mai reprezentativă parte a poemului este *Prefața*, pusă pe seama lui Diaz însuși care, bătrîn, sărac și orb, își amintește de întîmplările din vremea conchistei:

*Old men should die with time's span :
The sad thing is not death : the sad thing
Is the life's loss out of earth when the living vanish :
All that was good in the throat : the hard going :
The marching singing in sunshine : the showery land :*

*The quick loves : the sleep : the waking : the blowing of
Winds over us.* ²

Suferințele umane, foamea, rănila, setea, agonia muribunzilor, orașele incendiate, trădarea, mizeria toate sînt evo-

¹ Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 157.

² „Bătrînii ar trebui să moară la timp; / Lucrul cel trist nu e moartea: lucrul cel trist // E pierderea vieții dincolo de pămînt cînd ființa se stinge; / Tot ceea ce avea gust bun; / mersul cel greu; / Marșul cîntînd în soare; / pămîntul ploios. // Iubirile repezi; somnul; deșteptarea; Suflarea / Vîntului asupra noastră.”

cate cu un simțămînt care a lipsit din opera lui Pound. Ideea lui MacLeish (e drept, insuficient relevată de poem, însă asupra căreia a revenit în mai multe rînduri, în articole și în eseuri¹) era aceea că „generația actuală trăiește o experiență similară cu aceea a contemporanilor conchistei: și astăzi sînt oameni care cuceresc pămînturi necunoscute și, în numele civilizației (căreia i se spune acum *tehnică*) aduc cu ei moartea (și durerea)“.

E. E. Cummings nu a fost niciodată un adept al imagismului, dar — paradoxal — poemele lui ilustrează mai exact decît cele ale multor colaboratori ai revistei din Chicago, principiile lui Pound și ale lui Amy Lowell, animatorii incontestabili ai mișcării. Ceea ce-l unea pe Cummings cu acești poeți era încercarea de a redescoperi o modalitate modernă de expresie concentrată în vechea poezie chineză; dar, ca și la cei mai mulți imagiști, aceasta avea să se transforme într-o tendință evidentă de ermetism.

Uneori, ecourile din Apollinaire sînt transcrise aproape ca atare, fără a fi asimilate în vreun fel; ceea ce corespundea tendinței de a realiza prin intermediul formei grafice efectele pe care Hopkins credea că le poate obține prin inflexiunile dicțiunii, adică revelarea „viziunii interioare“ a lucrurilor. Temele sînt, de aceea, mai ales de ordin vizual, uneori miniatural: o pisică recăpătîndu-și echilibrul în cădere, luna ieșind din nori, un tren urcînd, în amurg, printr-o trecătoare înaltă, privit de o capră neagră cățărata pe o stîncă.

Aranjamentul grafic e relativ simplu; de cele mai multe ori, silabele se răspîndesc pe întreaga suprafață a paginii, cuvintele „aspirînd să se dezvolte în anagrame“², sau sugerînd lumina fulgerului, bubuitul tunetului, dansul îndrăgostiților, saltul lăcustei în iarbă, clinchetul clopoțelilor în bradul de Crăciun:

a thrown a
- way It

¹ Vezi, de exemplu, antologia publicată de Mark Linenthal, p. 337 și urm.

² Rabette Deutsch, *op. cit.*, p. 122.

with some-
 thing sil
 - very
 ; bright, & : mys (
 a thrown a-
 way
 X
 - mas) ter
 i
 -ous wisp A of' glo
 ry. pr
 -ettily
 cl (tr) in (ee) gi-
 ng. 1

Această curioasă scriitură, semănând cu înșiruirea unor formule matematice, caută a sugera (ca în proza lui Joyce sau ca în colajele picturii cubiste) simultaneitatea viziunii. „Very” (foarte) nu e asociat numai cu „silvery” (argintărie) de care a fost despărțit, ci și cu „bright” (strălucit), împlinind, astfel, o funcție, diferită, de adverb și cu „Xmas”, prescurtare anglo-saxonă a lui „Christmas” (Crăciun). Poziția lui X vrea să introducă ideea „necunoscutului”; dar o asemenea poezie cu încifrări atât de complicate „solicită intelectul nu în sensul în care versurile obligă la restituirea unor ade-

¹ Transcrierea aproximativă a versurilor ar fi cam aceasta :

„Aruncat de
 parte El
 cu unele
 ceva argin
 -tiu
 ;strălucitor & mis (
 aruncat de
 parte
 cră
 -ciun) ter
 i
 os șuviță A de glo
 rie. Dră
 -guț
 cl (p) in (om) chet”

văruri umane, ci așa cum algebra îl solicită la stabilirea unor relații abstracte”¹. Se ajungea la „o metafizică a limbajului... în care adverbe sau conjuncții reprezentau relații abstracte, iar participiile erau preferate... pentru că sugerau continuitatea”².

În ultimii ani, Cummings se retrăsese într-o singurătate mizantropică. Dar înțelesurile poeziei sale se clarificaseră, forma era mai accesibilă, atitudinea sa față de lumea înconjurătoare implica o recunoaștere a diferențelor dintre categoriile sociale; dintre „doamnele care trăiesc în suflete mobilate” și cei umili și săraci, „care au clădit universul”. Într-o imagistică mult mai lesne descifrabilă, el se înfățișa sub chipul unui tocilar, ascuțind cuțite :

*and when their lives are keen
he throws the world a kiss
and slings his wheel upon
his back and off he goes...³*

Literatura americană a acestui secol a relevat, paralel cu tendința „internaționalizării” (ceea ce, în concepția imagiștilor, era echivalent cu însăși contestarea tradiției naționale), o alta, aceea a re-evaluării tezaurului atât de complex al literaturii proprii țării, rezultat al influențelor reciproce ale culturilor care au constituit-o de-a lungul vremurilor. Vachel Lindsay s-a îndreptat spre folclorul negrilor americani; mai mult decât atât, el a încercat să-l pună în relație cu îndepărtatele origini africane. Poetul a transformat în materie lirică aspecte ale vieții citadine contemporane, ale uzinei și vastelor plantații; asemenea lui Sandburg, el a călătorit prin țară, cunoscându-i „locurile, oamenii și durerile”. Vachel Lindsay a integrat adesea ritmurile refrenului folcloric (mai ales ale cântecului citadin) într-o operă dedicată

¹ M. L. Rosenthal, *Mr. Joy and Mr. Gloom*, în „New Republic”, 18, IX., 1950.

² Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 124.

³ „și când viețile le sînt ascuțite, / el aruncă lumii un sărut / și-și pune roata / pe umăr și pleacă.”

americanului obișnuit, omului simplu pe care poetul îl definea cândva „răsăritul și ploaia și liniștea și fierbințeala ogoarelor și a străzii și a halei de montaj”¹.

Dar opera de care se leagă, cel mai adesea, numele lui Vachel Lindsay este vastul poem *Congo*, ale cărui versuri sugerează *blues*-ul și *spiritual*-ul negru, dar și tragicul cântec al junglei, natura luxuriantă, primejdiile care pîndesc de pretutindeni. Poemul are un ton grav, solemn, întrerupt câteodată de secvențe de un umor exuberant. Alteori, poetul evocă vremurile de demult ale Americii, câmpiile întinse dinaintea sosirii omului alb, procesiuni ale indienilor (*Duburile bivolilor sălbatici*). Zilele eroice ale pionierilor, aureolate de legendă (*John Appleseed*), ale luptătorilor pentru democrație (*Vulturul uitat*). Un amestec de imagini pline de vigoare, proslăvind energia acestui pămînt, și de ritmuri violente, câteodată apocaliptice; o viziune utopică a unei lumi întemeiate pe „evanghelia frumosului” — toate acestea dau versurilor celor mai semnificative ale lui Lindsay un sunet adînc, o culoare amplă și le așază la cumpăna dintre „regionalism” cu picturi ale Vestului Mijlociu și „americanismul” capabil să sugereze amestecul febril de naționalități care s-au contopit ca să formeze poporul Americii.

„Nu atît poet al Vestului Mijlociu, cît poet al Americii, vorbind cu un puternic accent din Midwest”², Lindsay este înrudit spiritual cu alți poeți „regionali”, precum Edgar Lee Masters, care s-a afirmat în poezia americană cam în aceeași vreme. (Dealtminteri, Masters va fi unul dintre cei dintîi biografi ai prietenului său.) Concepțiile lui își aveau și ele obîrșia în epoca democrației jeffersoniene, poezia lui e un produs al tradiției americane, cu toate că îi plăcea să se considere un „helenist”. Dealtfel, este evidentă în *Spoon River Anthology* (opera sa cea mai reprezentativă) tendința de a îmbina *regionalismul*³ american cu universalitatea poeziei

¹ Cf. Theodore Ball, *Vachel Lindsay*, New Haven, 1969, pp. 36—37.

² Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 48.

³ Sub acest nume s-a dezvoltat, încă din secolul trecut, o direcție literară menită să evoce viața diferitelor regiuni ale Statelor Unite, mai ales a aceleora din Sud și din Midwest (Vestul Mijlociu).

grecești. Masters nu a adoptat modelul poeziei unei perioade anume a istoriei literare a Greciei ; o antologie a liricii, care cuprindea opere începînd cu epitafurile lui Simonide, închinete eroilor din războiul cu perșii, pînă la creațiile epocii bizantine, fusese de curînd publicată și Edgar Lee Masters a folosit împrejurarea pentru a-și apropia versurile de modele pe care le admira atît de mult.

Orășelul Spoon River era un „microcosmos” în care el deslușea imaginea vieții de provincie, atît de familiară copilăriei și adolescenței sale, dar și pe aceea a metropolei, pe care o cunoscuse în anii petrecuți în Chicago. În cimitirul orășelului, emigranți de odinioară, veniți din Germania, Polonia, Anglia, Irlanda, din îndepărtate țări ale Asiei, își povestesc viața cu o incomparabilă candoare ; cîteodată, tipurile evocate de Masters au o înfățișare grotescă, lipsindu-i, însă, violența caricaturilor lui Daumier cu care au fost cîteodată comparate.

Poemul e o cronică lirică, nu lipsită de tensiune dramatică, nu doar a evenimentelor din orășelul Spoon River, ci, din perspectiva acestora, a vieții sociale și morale din Statele Unite într-o perioadă de cîteva decenii. Alături de întâmplări precum moartea unor mineri arși într-o galerie surpată de explozia grizuului, sînt amintite împrejurări cu o semnificație mai amplă pentru Statele Unite, de pildă răscoala din Haymarket a muncitorilor și represiunea care a urmat-o. Biografii ale unor oameni vestiți în întreaga Americă alternează cu altele ale unor făpturi modeste, mărunți fermieri sau lucrători în ateliere pline de praf, funcționari sau șomeri, spălătorese și chelneri, negri și albi, „acest amestec uimitor, amețitor, neînțeles care a plămădit națiunea americană”¹.

Poetul nu a subscris la glorificarea generalilor care au comandat armatele americane în diferite războaie de anexiune. Dintr-un mormînt al modestului cimitir din Spoon River, un veteran al Revoluției americane grăiește astfel :

¹ Cf. Rica Brenner, *The Modern Poets*, New York, 1930, p. 178.

*If Harry Wilmans who fought the Filipinos
Is to have a flag on his grave
Take it from mine !¹*

„Cruzimea unui sistem economic bazat pe exploatare, ineptia și stupiditatea celor ce hotărăsc destine, slăbiciunea spiritelor și a trupurilor au mînjit viețile celor mai mulți dintre cei ce zac sub pămîntul cimitirului din Spoon River“². Adresa socială a versurilor lui Masters este relevată și de admirația sa față de poezia lui Whitman. Într-o vreme în care „modernitatea“ liricii americane tindea să se confunde, la imagiști de pildă, cu negarea tradiției whitmaniene, Edgar Lee Masters scria un epitaf pentru poetul numit, foarte semnificativ, „Petit the Poet“, și pus în contrast cu autorul *Firelor de iarbă* :

*Tick, tick, tick, what little iambs,
While Homer and Whitman roared in the pines !³*

Antologia orașelului Spoon River dezvăluie urîtenia vieții din epoca industrialistă ; dar, în același timp, ea admite posibilitatea realizării frumuseții pe pămîntul „sortit nu numai suferinței ci și bucuriei“⁴, acest pămînt care „poate deveni o seră pentru plantele mai firave, dar și o dezlănțuire a furtunilor menite să încerce puterea copacilor bătrîni“⁵.

Poezia lui Robert Frost își extrage substanța din viața unei alte provincii americane : Noua Anglie. O lume aspră, în care muncile agricole sînt împlinite ca niște ritualuri străvechi, în ritmul unor ceremonialuri știute de multă vreme. Aici, destinul nu pune întrebările grave din poezia lui E. A. Robinson ; el înseamnă puzderia de fapte mărunte

¹ „Dacă Harry Wilmans care a luptat cu filipinezii / Trebuie să aibă un steag pe mormînt, / Luați-l pe al meu.“

Aluzie la obiceiul de a pune un steguleț american pe mormintele celor morți în războaie, obicei prezent în mai toate cimitirele din Statele Unite.

² Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 50.

³ „Tic, tic, tic, ce iambici mărunți, / În vreme ce strigătele puternice ale lui Homer și Whitman se aud dintre pini.“

⁴ Cf. Rica Brenner, *op. cit.*, p. 191.

⁵ *Idem*, p. 37.

care constituie, laolaltă, existența zilnică : oameni care au pibegit o viață întreagă și se întorc, bătrâni, să moară acasă, alții — plecați la oraș — se simt năpădiți de o durere fără leac, tineri pe care îi leagă sentimente de o mare puritate, dar nu se pot căsători, pentru că părinții lor își fac necruțătoare calcule ale averii.

În tradiția lui Thoreau, poezia aceasta „relevă o cunoaștere adâncă a bazei existenței omenești, ignorată de orășean, o bucurie fără de seamăn a naturii”¹. „Nimic din ceea ce nu-i clădit de mîna omului nu poate fi sfînt”², spunea odată poetul ; și acest gînd a rămas, de-a lungul întregii evoluții a creației lui Frost, principiul de temelie. De aici, interesul pentru existența concretă a fermierului american, mîndria cu care poetul împărtășește sentimentul de îngrijorare și de speranță al celui ce „urmărește sămînța cum își face drum, împingînd țărîna cu umerii” ca să „adăpostească recoltele ce vor veni”³. Ca și la Edgar Lee Masters, fiecare mișcare a naturii își are semnificația ei : foșnetul frunzișurilor, rotirea sălbatecă a vîrtejurilor de zăpadă care „fac ca orașele să se ascundă în ele însele și să lase satul să fie sat”⁴.

Poezia lui Robert Frost era o întoarcere spre acele valori fundamentale ale sufletului celebrate odinioară și de Robert Burns ; din acest punct de vedere, el era mai aproape de romanticii englezi (nu numai de Burns, dar și de Wordsworth) decît de contemporanii săi. Cu toate acestea, el rămîne, funciarmente, un american ; e adevărat că Frost, aparent, nu înregistrează transformările produse de revoluția industrială din Statele Unite și că versurile sale stăruie, aproape exclusiv, asupra lumii satului. Dar tocmai această reclusiune, „fuga de citadin”, demonstrează „o atitudine netă de opoziție față de lumea orașului, obositoare prin discrepanțele ei sociale și morale”⁵. Firește, imaginea propusă de Frost este, din această perspectivă, idealizantă, satul său avînd — une-

¹ Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 66.

² Cf. *ibidem*.

³ Cf. J. Gould, *The Aim Was Song*, New York, 1964, p. 30.

⁴ Cf. Babette Deutsch, *op. cit.*, p. 67.

⁵ Sidney Cox, *Swinger of Birches*, New York, 1957, p. 202.

ori — înfățișarea unui Eden. Însă, pentru că Frost era un observator al existenței umane, pentru că adeziunea lui la principiile morale ale fermierului american nu era pur și simplu formală, foarte adesea el a surprins momente și înfățișări caracteristice ale acestei vieți. „Iubim lucrurile în mijlocul cărora trăim pentru ceea ce sînt ele“, spunea el odată.

În ultimii ani ai vieții, Frost și-a dat tot mai precis seama de natura dramelor la care fusese martor, observînd lumea rurală. A revenit adesea asupra declarațiilor de factură sociologică pe care le formulase în tinerețe și care tindeau să opună concepției industrialiste o ideologie agrariană (care, la începutul secolului, cîștigase mulți aderenți, mai ales în statele din Noua Anglie și din Vestul Mijlociu). De data aceasta, tragedia satului nu se exprima numai în „lumea sufletească“, ci și în aceea a relațiilor dintre diferitele grupuri sociale¹.

Poezia lui Frost păstrează miresmele tari, aspre, ale pășunilor, ale *paddock*-ului, ale pădurilor cu rășini încinse de soare ; dar sentimentul dramatic crește din acest peisaj bucolic și copleșește universul lăuntric al poetului :

*As I came to the edge of the woods,
Thrush music-hark !
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.
Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.
The last of the light of the sun
That had died in the west,
Still lived for one song more
In a thrush's breast.
Far in the pillared dark
Thrush music went —
Almost like a call to come in*

¹ Vezi Babette Deutsch, *op. cit.*, pp. 70—71.

*To the dark and lament.
But no, I was out for stars :
I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been.¹*

Concomitentă cu această tendință (prezentă în opera lui Sandburg, Frost, Masters) de cuprindere, din unghiuri diverse, a realității americane, se înfățișează aceea de a integra experiența recentă a modernismului american (bineînțele, în primul rând aceea a imagismului și a lui Pound) în fluxul mai larg al liricii universale. William Carlos Williams încerca, de pildă, să arunce o punte între Pound și Yeats, reprezentanți ai unor direcții opuse. Într-un poem publicat în 1929, el crea un peisaj miniatural, în spiritul așa-numitei „naivități” a primilor pictori americani care era, însă, asemănătoare aceleia din poemele de tinerețe ale lui Yeats :

*Flowers through the window
lavender and yellow*

*Changed by white curtains —
Smell of cleanliness. —*

*Sunshine of late afternoon —
On the glass tray*

*a glass pitcher, the tumbler
turned down, by which*

¹ „Venind la marginea pădurii, / Auzi cântecul sturzului ! / Dacă afară cădea înserarea, / Înăuntru era întuneric. / Prea întuneric în păduri pentru o pasăre / Lunecînd pe aripă, / Să-și găsească loc bun pentru noapte, / Deși poate încă să cînte. / Ultima lumină a soarelui / care murise-n apus, / Trăia încă pentru un cîntec / În pieptul sturzului. / Departe, în seara urcată pe stîlpi, / Cîntecul sturzului trecea... / Aproape ca o chemare / Adresată întunericului și plînsului. / Dar nu, am ieșit să caut stelele : / Nu m-aș întoarce înăuntru / Adică, chiar dacă m-ar fi chemat cineva. / Și nu am fost chemat.”

*a key is lying — And the
immaculate white bed.¹*

Concentrarea imaginii este aceea a lui Pound, fără — însă — ca Williams să atingă zonele ermetice ale poeziei unui E. E. Cummings, pentru că se păstrează în descripția exactă; el a fost comparat cu „Laocoon al lui Lessing, un realist care se luptă să se salveze de șerpii irealului”². Pentru Williams, „America și epoca contemporană sînt o parte (chiar dacă uneori o parte care aduce realitatea urîță și apăsătoare) a poeziei sale”³.

Procedeele imagiste ale lui Pound sînt aplicate la o viziune foarte apropiată, s-ar spune, de *pop-art*-ul care se va dezvolta în pictura americană cîteva decenii mai tîrziu. Pornind de la premisa poetului *Cantos*-urilor (pe care Williams o formulează mai precis: „nu sînt idei decît în lucruri”), un poem cum este *Paterson* reconstituie atmosfera străzii americane, cu reclamele ei nenumărate, cu agitația ei neconținută. Williams proiectează literele uriașe ale reclamelor pe fundalul epic al poemului, realizînd un fel de colaje ce amintesc de viziunea cubistă. Firma unui *drug-store*,

x x x
x S x
x O x
x D x
x A x
x x x

, semnalele stopurilor (STOP-GO), firma unui magazin („WOMAN'S WARD”) se învîlmășesc pentru a crea o atmosferă specifică.

¹ „Flori prin fereastră / albastru și galben // Schimbate de perdele albe — / Miroas de lucruri curate — // Soare de după-amiază tîrzie / Pe tava de sticlă // o cană de sticlă, paharul / cu gura-n jos, lîngă care // stă o cheie — Și / patul alb imaculat.”

² Wallace Stevens, citat de Horace Gregory și Mary Zaturenska, *op. cit.*, p. 211.

³ Mary Wall, *The Sense and the Shell*, în „Poetry”, 12 nov. 1970.

„Fidelitatea față de lucruri se exprimă nu numai în transcrierea impresiilor vizuale, ci și a celor auditive“¹. Williams încearcă să transcrie miorlăitul unei pisici, dar nu prin simple onomatopei, ci prin alternanțe de ritmuri. La fel, strigătul pescărușilor pe țărmul mării :

And the way the bell-hop runs downstairs :

ta tuck a

ta tuck a

ta tuck-a

ta tuck-a

ta tuck-a

*And the gulls in the open window screaming over the slow break of the cold waves.*²

În prefața la *Paterson*, poetul afirma : „omul este, în el însuși, o ființă începându-și viața, căutînd, înfăptuînd, încheindu-și existența în același chip în diversele înfățișări ale fapturilor dintr-un mare oraș ; mă refer la orice oraș mare, la toate amănuntele care pot fi făcute să exprime cele mai intime convingeri“³. E aici ceva din viziunea lui Whitman, din amploarea ființei umane.

Personajul poemului e un orașel de pe Passaic River, așa cum, la Masters, fusese Spoon River. În centrul acestui peisaj patriarhal, se află Noah Faitoute Paterson, arhitect, poet, constructor, a cărui evoluție spirituală e influențată de un „genius loci“ al orașului, așa cum *Preludiul* lui Wordsworth sugera conturarea unei conștiințe poetice sub nemijlocita înrîurire a zeităților locale. S-ar putea, de asemenea, aminti modul în care James Joyce identifica Dublinul său natal cu miticul cîrciumar ale cărui vise alcătuiesc substanța simbolică a *Veghei lui Finnegan*. Ideea incomunicabilității constituie baza filosofică a poemului.

¹ Chad Walsh, *Today's Poets*, New York, 1964, p. 179.

² „Și felul în care dansul clopotului coboară scările : / ta tuck a / ta tuck a etc... / Și pescărușii în fereastră deschisă țipînd deasupra lentei / spargeri a valurilor reci.“

³ William Carlos Williams, *Complete Collected Poems, 1906—1938*, New York, 1938, p. 98.

O personalitate a poeziei americane, nu suficient cunoscută de critica și de cititorii europeni, este Theodore Roethke. Numele său i se menționează, în general, atunci când se discută ecourile artei lui T. S. Eliot (care, în Statele Unite, au produs numai puține opere cu adevărat memorabile). Scopul imaginii poetice era, în concepția sa, „eliberarea, deopotrivă, de prozaism și de intelectualism lipsit de sevă”¹. Fiul unui emigrant german, Roethke și-a petrecut o bună parte din copilărie și din adolescență la ferma tatălui său, lângă niște sere întinse, ceea ce l-a făcut „să se simtă în preajma florilor ca în preajma copilăriei”. Din sugestiile coloristice ale lumii florilor se constituie fundalul și simbolurile poemelor, „tapiserii cu bogate motive vegetale... exemplificând simțul ritmului... aspirînd spre ceea ce e mai vechi, spre lucrurile uitate, întorcîndu-se spre origini, căutînd începutul și sfîrșitul”².

Roethke a fost un poet al intuițiilor, pe care le opunea rațiunii :

*Reason? That dreary shed, that hutch for grubby schoolboys!
The hedgewren's song says something else.*³

E o poezie a spaimelor copilăriei, a unui sensualism candid, care îl face să descopere mereu lumea, ca și cum ar vedea-o pentru prima dată :

*A fish jumps, shaking out flakes of moonlight.
A single wave starts lightly and easily shoreward,
Wrinkling between reeds in shallower water,
Lifting a few twigs and floating leaves,
Then washing up over small stones
The shine on the face of the lake
Tilts, backward and forward.
The water recedes slowly,*

¹ John L. Sweeney, *Directions in Modern Poetry*, Chicago, 1940, p. 227.

² Richard W. Mirol, *Roethke*, New Haven, 1970, p. 66.

³ „Rațiunea? Acel șopron uscat, acea cușcă pentru școlarii murdari! / Cîntecul pitulicii spune cu totul altceva.”

*Gently rocking.
Who untied that tree I remember now.
We met in a nest. Before I lived.
The dark hair sighed
We never enter
Alone.¹*

Tema centrală a poeziei lui Roethke este aceea a „trezirii”². Trezirea simțurilor, a emoției și, odată cu ele, a unei viziuni a vieții, a dorinței de a descoperi semnificația existenței. O anume tentație de a acorda mai puțină atenție formei s-a manifestat în ultima perioadă a creației lui Roethke; poemele acelor ani sînt lipsite de unitate, sînt construite doar pe temeiul unor cadențe ritmice și al unor aliterații cu totul întâmplătoare, ceea ce amintește de poezia lui José Hierro, pentru care forma era numai „o chestiune de limbaj și nu una de creație estetică”³. Ceva mai târziu, Roethke a preluat „de la un individ numit Yeats” simțul imaginii și al simbolului; poemele dedicate lui John Davies, poetul elizabetan al dansului, îl amintesc pe maestrul irlandez al lui Roethke. Versurile au o structură mult mai precis articulată, sistemul de rime și de asonanțe e mai riguros. Poezia însăși nu mai e opusă rațiunii (ea era definită, așa cum Picasso definise pictura, „un cântec de pasăre”). Natura e o forță pe care poetul o invocă pentru a alunga spaima, iar existența umană e împlinirea cea mai frumoasă a elementelor.

Cu Theodore Roethke se exemplifică o direcție a poeziei americane care interpreta omul ca pe o problemă filosofică:

¹ „Un pește sare, azvîrlind fulgi de lumină de lună. / Un val singuratec pornește ușor spre țărm, / Clipind printre trestii în apa mai puțin adîncă, / Ridicînd cîteva așchii și frunze plutitoare, / Apoi curățind pietrele / Strălucirea feței lacului / Se rostogolește înapoi și înainte. / Apa se retrage încet / Legănîndu-se domol. / Îmi aduc aminte acum cine a dezlegat copacul. / Ne-am întîlnit într-un cuib. Înainte de a fi trăit. / Părul negru suspina / Niciodată n-am intrat singuri.”

² Observația aparține lui Chad Walsh, *op. cit.*, p. 248.

³ Donald Heiney, *Contemporary Literature*, New York, 1954, p. 368.

*The edges of the summit still appal
When we brood on the dead or the beloved ;
Nor can imagination do it all
In this last place of light : he dares to live
Who stops being a bird, yet beats his wings
Against the immense immeasurable emptiness of things.¹*

Poeții mai tineri vor repeta, însă, experiența „generației pierdute” de după primul război mondial. Atmosfera socială din anii în care și-au petrecut adolescența cei care vor începe să scrie în deceniile al șaselea și al șaptelea era chiar mai încordată decât aceea din vremea debutului lui Hemingway și al lui Scott Fitzgerald. Tulburări rasiale, agresiuni ale unor grupări politice antidemocratice au creat o stare de spirit apăsătoare. Dar desperarea unora dintre poeții generației „beat” a dus, în multe cazuri, la o și mai acută observație a violenței și a meschinăriei lumii în care trăiau, și simțul polemic s-a canalizat nu numai în direcția unei opoziții față de formele poeziei predecesorilor, dar și în aceea a relevării prejudecăților cultivate de societate.

Apar reviste numeroase, edituri improvizate în case vechi din New York și San Francisco, în centre universitare și în orașele din Vestul Mijlociu tipăresc plachete de versuri, unele cultivând o formă care-și destăinuie obârșia în lirica populară, altele scrise pe un ton vehement, într-un limbaj aspru, sau de-a dreptul licențios. Unii încearcă să transpună în vers estetica picturii expresionismului abstract, alții apelează la ritmurile jazzului; se constituie o „cultură populară” care aspiră să integreze modalitățile puse la îndemână de formele recente ale civilizației americane: televiziunea, reclama comercială, banda desenată.

Un asemenea grup care a influențat profund lirica acestor ani e cel constituit la Colegiul Black Mountain din Carolina de Nord. Spiritul novator al grupului a fost Charles

¹ „Muchiile piscului încă înspăimîntă / Cînd îi clocim pe cei morți și pe îndrăgostiți; / Nici imaginația nu le poate face pe toate / În acest ultim loc al luminii: acela îndrăznește să trăiască / Care nu mai e pasăre și totuși bate din aripi / Prin imensul, nemăsuratul vid al lucrurilor.”

Olson, directorul școlii, cel care — în 1950 — a publicat eseul *Poezia proiectivă*, manifest în sprijinul ideii că „forma e determinată de conținut” și că „poetul are obligația să redescopere forța și imprevizibilul limbii vorbite”¹. Poetii de la Black Mountain, Robert Duncan, Robert Creeley, Charles Olson însuși — dintre profesori — și studenții de pe atunci Jonathan Williams, Edward Dorn, Joel Oppenheimer erau uniți de convingerea că — așa cum spunea Olson — „poemul e rezultatul unei îndelungi munci constructive la care colaborează «MINTEA — prin intermediul AUZULUI — spre SILABA; INIMA — prin intermediul SUFLULUI — spre VERS»”.

Aproape concomitent cu gruparea din Carolina de Nord, s-a constituit, în California, o alta care s-a intitulat „Re-nașterea din San Francisco”, formată tot în jurul unei universități, aceea din Berkeley, faimoasă pentru tradițiile ei radicale. Robin Blaser, Jack Spicer, Madeline Gleason, Brother Antoninus, James Broughton au reînviat forma recitalului poetic, mod al unei adrese directe care — precum odinioară lui Vachel Lindsay — pune probleme îndeajuns de complicate de structurare a poemului astfel încât textul să fie inteligibil la prima lectură, iar ritmul să poată conduce cu destulă rigoare atenția publicului spre ideile poemului. Era o lirică elegiacă, de multe ori; dar o elegie de factură deosebită: sentimentul tristeții și al singurătății se întrețesea cu acela al unei revolte neînhibate împotriva destinului uman:

*And when I pay death's duty
a few men will come to my mind
and 1 or 2 objects shine like buttons.
And when I pay death's duty
my dry mouth will swallow up*
INDIGNITY
and old hands crack its wedding cup.
.

¹ Vezi Charles Olson, *Projective Verse*, în *The New American Poetry* (ed. de Donald M. Allen), New York, 1960, p. 388.

Thus

*in the wrinkling flesh the discovery of disgust
what is the word for completion? A steel girder?
A building going up? ¹*

Spectacolul de poezie a fost forma prin care s-au lansat și poeții „beat“, grupare eteroclită, iubind gestul grandilocvent, publicitatea pe care o cultivă cu un fel de îndârjire copilăroasă. Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso detestă societatea și cred că orice tendință antisocială merită salutăată. Idolii lor, însă, sînt niște neconformiști mărunți, indiferenți la morală. Poezia scrisă de ei nu se supune acestor principii, și *Blues-urile din Mexico City* ale lui Kerouac, de pildă, sau *Sandviciurile cu realitate* ale lui Ginsberg abordează teme grave, atacă — pe un ton de o simplitate deconcertantă — rasismul, prejudecata burgheză, ironizează sardonice militarismul. Modelele sînt Whitman și Carlos Williams (căroră li se dedică poeme). Ginsberg scria în 1955 un poem imitînd vădit tonul *Firelor de iarbă* care, aici, capătă o rezonanță de dureros sarcasm :

„Nu știu ce gîndeam despre tine, în noaptea asta, Walt Whitman, pentru că am pornit pe străzi lăturalnice, cu o durere teribilă de cap, privind lucid la luna plină...

...Vom merge pe străzi singuratic, toată noaptea? Copacii — și alături umbră lîngă umbră, lumini stinse-n case, vom fi singuri.

Vom hoinări visînd la America pierdută, America dragostei și vom trece pe lîngă automobile albastre gonind pe șosele, îndreptîndu-ne spre vechea noastră casă de țară?

O, tată drag cu barbă căruntă, bătrîn singuratic, dascăl de curaj; ce Americă aveai tu cînd Charon a plecat, împingîndu-și ferry-boatul și tu te-ai pierdut pe-un țarm fu-

¹ „Și cînd îi voi plăti morții datoria / cîtiva oameni îmi vin în minte / și unul sau două obiecte lucesc ca niște nasturi // Și cînd îi voi plăti morții datoria / gura mea uscată va înghiți / UMILINȚA / și miini bătrîne vor sparge potirul de nuntă // ...Astfel / în carnea zbîrcită descoperirea dezgustului // Ce înseamnă desăvîrșire? Grindă de oțel? / O clădire care se-nalță?...“ (Robin Blaser)

megînd și-ai rămas privind cum barca dispare pe apele negre ale rîului Lethe ?”

Merită observat faptul că, în ultimul deceniu — mai ales în timpul războiului din Asia de Sud-Est — generația mai tînără a recurs la o formă prin definiție populară: balada. Acompaniindu-se cu chitara, unii poeți (cel mai faimos e, desigur, Pete Seeger) colindă orașele, campusurile universitare și cîntă melodii simple, scrise pe versuri de o claritate desăvîrșită care povestesc fapte ale vieții obișnuite. O poezie exprimînd o atitudine civică lipsită de orice echivoc, pe care, apoi, o reiau, cîntînd-o, alți poeți — călători și o restituie, astfel, treptat, folclorului.

Fenomenul acesta, al încorporării unor valori pozitive, al evoluției decise spre exprimarea unor realități concrete, este înfățișat (poate într-un chip încă și mai elocvent) de poezia italiană post-belică. În anii opresiunii fasciste cultura fusese subordonată politicii mussoliniene, respingînd — în forme brutale — orice manifestare care nu corespundea dogmei stabilite de ideologii oficiali: intelectuali proeminenți (ca Toscanini sau Enrico Fermi, de pildă) fuseseră obligați să se exileze, alții condamnați la ani mulți de închisoare și, în cele din urmă, asasinați (precum Gramsci). După război, o „primăvară a speranțelor”, cum a numit-o Elio Vittorini, a cuprins o bună parte a literelor italiene.

Din acest punct de vedere, exemplară este evoluția lui Giuseppe Ungaretti. În vremea în care, foarte tînăr, trăia la Paris, a fost atras de cercul lui Apollinaire. Ceva mai tîrziu, a împărtășit nu numai ideile estetice ale futuriștilor, dar și ostentativul lor entuziasm pentru război. Dar în tranșee el a descoperit nu numai inutilitatea retoricii futuriste, ci și falsitatea imaginii războiului acreditată de energetismul Manifestului din 1909¹. Poezia lui Ungaretti a dobîndit o remarcabilă puritate: „toate elementele de prisos și neesențiale au fost epurate”², exemplul cel mai adesea evocat

¹ Vezi Oreste Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Florența, 1956, p. 87 și urm.

² A. Frattini, *Da Tommaseo á Ungaretti*, Bologna, 1958, p. 306.

pentru a demonstra această aspirație spre lapidar fiind poemul *Monotonia*, scris pe front, în 1916 :

*Fermato a due sassi
languisco
sotto questa
volta appanata
di cielo*

*Il groviglio dei sentieri
possiede la mia cecità
Nulla è più squallido
di questa monotonia*

*Una volta
non sapevo
ch'è una cosa
qualunque
perfino
la consunzione
del cielo*

*E sulla mia terra africana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo.¹*

Versurile acestui poem au prilejuit numeroase interpretări (pe care, e drept, le îngăduie echivocul provenind tocmai din tendința de a elimina detaliul lingvistic și de a păstra numai esența). Una dintre aceste interpretări, de exemplu², este că, în Egipt (țara natală a poetului), soarele coboară

¹ „Oprit lângă două stînci / tînjesc / sub această / boltă mohorîță / a cerului // Încilceala cărărilor / Îmi stăpînește orbirea // Nimic nu e mai sinistru / decît această monotonie // Niciodată n-am știut / că există / tuberculoza / cerului // Și pe pămîntul meu african / liniștit / de un arpegiu / la încheierea unei arii / Îmi voi trăi o viață înnoită.”

² Cea a lui J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 126.

spre apus ca un acord final al unei arii, aducînd liniște celor care-l contemplă, în vreme ce întregul cer pălește treptat spre miazănoapte, aducînd o atotstăpînitoare senzație de monotonie. Ungaretti este, de fapt, cel dintîi dintr-un „grup de poeți care, în dorința lor de a înfăptui puritatea versului, resping orice trăsătură superficială, iar curentul plin de forță al rațiunii lor înlătură metaforele baroce”¹. Acest purism literar poate fi pus în relație, pe de o parte, cu „poezia ideilor nude” a lui Valéry, pe de alta cu lirismul din *Tinutul pustiu* care, amîndouă laolaltă, au făcut ca întreaga grandilocvență d’annunziană, atît de prețuită de oficialitatea fascistă, să fie pusă, pe drept cuvînt, la îndoială. În versiunea lui Ungaretti, „omul găunos” al lui Machado, Apollinaire și Eliot devine „omul rănit” din poemul *La Pietà (Mila)*:

Sono un uomo ferito

E me ne vorrei andare

E finalmente giungere

Pietà, dove si ascolta

L'uomo che è solo con sè

Non ho che superbia e bontà

*E mi sento esiliato in mezzo agli uomini.*²

Eroul lui Ungaretti a fost, pesemne, rănit, în război; dar rănile sale sînt cele ale poetului însuși și ale tuturor celor care nu pot accepta soluția teologică, într-o lume în care nu există alternativa salvării. „Vorremmo una certezza”, vrem să avem o certitudine, spunea el, refuzînd visurile pe care le propunea biserica. Patosul acestei poezii provine din lipsa de ornamente a limbajului. Așa cum spunea Ungaretti însuși: „Orice soldat care se luptă cu absurditatea lucrurilor, cu haosul și cu moartea, devine o ființă care, într-o clipă, reca-

¹ Enrico Falqui, *Novecento letterario*, seria III, Florența, 1957, p. 80.

² „Sînt un om rănit / Și n-aș vrea să merg / Și în cele din urmă să ajung / Milă, unde se aude / Omul care e singur cu sine // Nu are mîndrie și bunătate // Și mă simt exilat în mijlocul oamenilor.”

pitulează totul, de la început"¹. Este, așa cum comenta Enrico Falqui, memoria aceea miraculoasă a înecaților care își amintesc, într-un crîmpei de secundă, întreaga viață. De altfel, titlul ediției de opere complete, apărută în 1962, este *Vita di un uomo (Viața unui om)*; multe dintre poemele sale de război au forma unor notații de jurnal și, cu toate că par a cuprinde comentarii cu caracter general, ele se referă, în realitate, la fapte adevărate, trăite de poet.

Zece ani după război, pregnanța acestor fapte se pierduse încetul cu încetul. Ungaretti părea a se îndrepta spre un alt orizont tematic. În cele două decenii de regim fascist, el a publicat numai două volume, dintre care cel apărut în 1936, *Sentimento del tempo (Sentimentul timpului)*, reprezintă cu adevărat o etapă vrednică a fi luată în seamă. Ungaretti visa la o lume lipsită de dureri, dobîndindu-și liniștea și seninătatea. În 1937, el a părăsit Italia, poposind mai întâi în Egipt, apoi în Argentina și, în cele din urmă, în Brazilia unde, vreme de cîțiva ani, a fost profesor de literatură italiană la Universitatea din Sao Paulo. S-a întors în 1942, „nevoind să fie un martor de departe la tragedia țării sale”².

Din împrejurările dramatice ale acelor ani (pe de o parte, războiul și ocuparea militară a Italiei, pe de altă parte, moartea propriului său fiu), poezia lui Ungaretti a cîștigat o profunzime pe care nu o avusese pînă atunci și o efectivă bogăție a limbajului. Volumul *Il dolore (Durerea)*, publicat în 1947, e dominat de sentimentul unei copleșitoare suferințe care, paradoxal, se părea că-l ajută să se întoarcă din „ținutul pustiu”, să se reintegreze în lumea socială; Ungaretti asista la martirajul umanității, gîndindu-se cu spaimă că un nou cataclism de proporțiile celui la care asistase, s-ar putea să însemne sfîrșitul:

*Potresi la chiglia sommersa
Dislocarsi udire nel largo
O un gabbiano irirsi a beccare,
Sfuggita la preda, lo specchio...*

¹ Cf. Enrico Falqui, *op. cit.*, seria IV, Florența, 1958, p. 13.

² Gianni Pozzi, *La Poesia Italiana del Novecento*, Torino, 1965, p. 311.

*Del grano di notte e di giorni
Ricolmo mostrasti le mani,
Degli avi tirreni delfini
Dipinti vedesti a segreti
Muri immateriali, poi, dietro
Alle navi, vivi volare
E terra sei ancora dei ceneri
D'inventori senza riposo.¹*

Versurile cuprind, stenografiate, imagini aparent disparate ale istoriei Italiei. Delfinii simbolurilor etrusce par a povesti primejdii; zugrăviți pe zidurile „imateriale” ale subconștientului, ei par încă foarte vii. Iar „inventatorii fără odihnă” sînt „oamenii Renașterii, dar și fasciștii care i-au imitat fără duh, i-au maimuțărit și au transformat întreaga țară în cenușă”². Asocierile metaforice sînt mai sugestive, cuprind înțelesuri mai complexe, nu se mai limitează la consemnarea unor impresii vizuale sau auditive, oricît de vibrante ar fi ele. În poemele ultimului volum, glasurile celor morți se fac din nou auzite, ele sînt mai puternice chiar decît ale naturii, ale pămîntului care le adăpostește trupurile :

*Il vento continui a scrosciare,
Da palme ad abeti lo strepito
Per sempre desoli, silente
Il grido dei morti è più forte.³*

În palmierii Egiptului natal, în plopii Italiei de nord, Ungaretti aude plînsul vîntului : glasul celor morți și cenușa orașelor distruse plutesc în aer, deopotrivă în visul și în orele de veghe ale poetului.

¹ „Poți chila navei scufundate / S-o auzi sfărîmîndu-se în larg / Sau un pescăruș mînios lovind cu ciocul, / Cînd i-a scăpat prada, oglin-
da... // De grăunțele nopților și-al zilelor / Pline ți-arăți mîinile, / Del-
finii strămoșilor etrusci / Îi vezi pictați pe secrete / Ziduri imateriale,
apoi, drept / Spre nave să zbori / Și să fii încă pămîntul cenușilor /
Inventatorilor fără odihnă.”

² J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 128.

³ „Să continue vîntul să sufle puternic, / Din palmieri spre plop
sunetul / Să îndurereze mereu, tăcut / Strigătul morților e mai puternic.”

Numele lui Giuseppe Ungaretti este adesea menționat împreună cu acela al lui Eugenio Montale; nu pentru că orientarea estetică a celor doi poeți ar fi identică, dar pentru că — împreună cu Salvatore Quasimodo și cu Umberto Saba — ei au reprezentat, într-o epocă de depresiune intelectuală, continuarea unei tradiții foarte vechi a liricii italiene. Spre deosebire de Ungaretti, Montale nu a scris un vers care să fi fost fertilizat de experiența primului război mondial; peisajul în care a găsit un echivalent al celui din „ținutul pustiu” era constituit din fragmente ale unor priveliști reale, din preajma Genovei natale.

Versurile sale sînt la fel de condensate ca și acelea ale contemporanului său ceva mai vîrstnic (Ungaretti s-a născut în 1888, Montale în 1896); dar nu se poate trage, de aici, concluzia vreunei influențe directe, așa cum s-a sugerat uneori¹. Pentru că, la drept vorbind, o întreagă direcție a poeziei moderne care se revendică din tradiția lui Apollinaire și a lui T. S. Eliot a evoluat spre o concentrare tot mai evidentă a metaforei. S-a spus că, „retradusă în proză, fraza lui Montale își pierde sensul”². Stilul său, deși nu a evoluat în chip prea marcat de la începuturile lui, e cu deosebire complex. Un poem al lui Montale este „o colecție de motive legate laolaltă de o dispoziție sufletească dominantă, de o anxietate tradusă în neliniștea ritmurilor, de aceeași strădanie de a afla o soluție pentru lumea în care domnește răul”³.

Uneori, în descrierea concretă a unui oraș, poetul lasă a se desluși existența forțelor antagoniste ale binelui și ale răului, simbolizate de unele motive arhitectonice, de momente ale existenței citadine, ale vălmășagului străzilor. Ceea ce e, însă, caracteristic acestei poezii a cărei temă fusese prezentă și în versurile altor poeți, de la romantici încoace, e concluzia pesimistă, viziunea răului victorios :

*Vince il male... La ruota non s'arresta.
Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra.
Nella plaga che brucia, dove sei*

¹ Vezi Oreste Macri, *op. cit.*, p. 132.

² E. Bonora, *Aspetti della lirica del Novecento*, Torino, 1961, p. 292.

³ *Idem*, pp. 128—129.

*scomparsa al primo tocco delle campane, solo
rimane l'acre tizzo che già fu
Bank Holiday.*¹

Ciocnirea ireductibilă a binelui și a răului, ia forma concretă a luptei cu gangsterii. „Lumina-în-întuneric” se referă, probabil, la lucirea de-o clipă a ușilor hotelului care i se par poetului că anunță „un mesaj al păcii și speranței”².

Un poem al lui Montale este, totuși, întotdeauna mai mult decât reproducerea unui fragment al realității; el rezumă o întreagă viziune a Universului. Sentimentul timpului este, aici, mai puțin obsedant decât în versurile lui Ungaretti. Motivele sînt reunite, ca într-o pictură cubistă, mai puțin în succesiunea lor cronologică, și mai curînd în funcție de importanța psihologică pe care le-o acordă poetul. Chiar și peisajul liguric care se profila atît de puternic în volumul *Ossi di Seppia* (*Oase de sepie*) din 1925 se estompează, fiind înlocuit, în culegerea următoare, *L'Occasione* (*Ocazia*), din 1939, printr-un sistem de relații psihologice între detaliile peisagiste. Dramele umane sînt mai clar înfățișate, incidentul (sau *ocazia*, cum îl numește Montale) dezvăluie înțelesuri mai ample. Într-un poem cum e *La Casa dei doganieri* (*Casa guarzilor maritimi*), poetul simte cum crîmpeiele aducerii aminte se învolbură din clipa în care prietenul său pare a fi scăpat din mîna celălalt capăt al „firului memoriei”. Casa guarzilor, dărăpănată, e un simbol al năruirii prieteniei; și, din nou, simboluri ale răului, busole care se învîrt fără noimă, se dovedesc mai puternice decât cele ale binelui, aduse din trecut de amintirile fericirii pierdute:

*Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo viso non è più lieto.*

¹ „Răul învinge... Roata nu se oprește. / Și tu o știi, lumină-în-întuneric. / În ținutul care arde, unde tu / te-ai risipit la primul dangăt de clopot, numai / jarul amar a rămas din ceea ce a fost / *Bank Holiday*.”

² Silvio Alessandri, *Montale*, Milano, 1971, p. 38.

*La bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.¹*

Montale urmărește cu perseverență această temă a relațiilor dintre oameni și a alterării care le amenință. În nimicirea sau în modificarea lor se cuprinde înțelesul supraviețuirii prieteniei și a dragostei :

*Svanire
è dunque la ventura delle venture.²*

Într-unul dintre poemele din ciclul *Motetelor*, concluzia care pare a se desprinde e aceea că „infernul refuză să renunțe la ceea ce a pierdut mai demult”³. Memoria este însemnată, la Montale, „cu un plus sau cu un minus ; trecutul poate fi uitat, pentru a fi reconstruit într-o nouă memorie sau într-un poem”⁴. Dar accentul nu cade, ca la simbolisti, pe actul de creație ; pentru Montale nu există nici o diferență între amintire și reproducere a faptelor. Poemul este, pentru el, reflectarea evenimentelor și a figurilor umane într-un flux veșnic mișcător al minții ; „rîul sufletului oglinzind mișcarea norilor, mișcarea oglinzind mișcare”⁵. Această „mișcare a minții” este în chip exemplar înfățișată într-un poem cum este *Barche sulla Marna* (*Bărci pe Marna*) :

*Il sogno è questo : un vasto
interminato giorno che rifonde
tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore,
e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
il domani velato che non fa orrore.
E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso
fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido*

¹ „De ani de zile, vînturile au doborât zidurile vechi / și sunetul rîsului tău nu mai e vesel : / Busola se-nvîrtește năucă, la întîmplare, / și zarul norocos nu se mai rostogolește.”

² „A distruge / e deci prilejul prilejurilor.”

³ E. Bonora, *op. cit.*, p. 295.

⁴ Silvio Alessandri, *op. cit.*, p. 130.

⁵ E. Bonora, *op. cit.*, p. 297.

*del pendolino, aereo e inaccessibile,
era silenzio altissimo del grido
concorde del meriggio ed un mattino
piu lungo era la sera, il gran fermento
era grande riposo.*¹

Visul unei zile a copilăriei lipsite de spaime, în care tot ceea ce împlinea omul părea bun și desăvârșit, se amestecă încet, cu un altul a cărui liniște vine în contrast cu neastîmpărul celui dintâi. Cu toate că pare că se înalță dintr-un strat mai profund al conștiinței, și cu toate că imaginea lui își tremură contururile în același loc, pe unde mișcătoare a apei, iar tăcerea este aceea care urmează larmei amiezei, el ascultă de legile timpului, iar timpul („inaccesibila pendulă”) este acela care le hotărăște pe toate, în cele din urmă. Seara cade, poetul și necunoscuta lui iubită coboară din barcă, și — în ultimele versuri — momentul este fixat în limitele determinate de timp și de spațiu. Visul a lăsat loc realității.

Ritmurile poemelor sînt modulate pe potrivea acestor schimbări din structura procesului de gîndire; asonanța și aliterația, ecouri ale procedeelelor prozodice ale unor poeți mai vechi (la care Montale se referă aluziv) abundă în versurile acestei perioade. Nimeni nu l-a considerat pe poetul italian ca pe un discipol al lui T. S. Eliot; o asemenea afirmație ar fi greu de susținut. Dar, pe de altă parte, nu se poate contesta existența unor elemente a căror sursă este, evident, poezia celor *Patru quartete*. Mai ales în volumul din 1956 *La Bufera e altro* (*Furtuna și alte poeme*), în care textura e mai strînsă decît în poemele anterioare, unitatea compozițională mai riguroasă, tonul general mai strict controlat. Poetul încearcă să așeze „un ecran protector între sine însuși și fluxul timpului”².

¹ „Visul e acesta: o vastă, / nesfîrșită zi care își dizolvă / splendoarea printre malurile aproape nemișcate / și de fiecare dată, munca cea bună a oamenilor, / Cu văluri, ziua de mîine, care nu inspiră spaimă. / Și încă o dată, visul se schimbă, dar reflexul lui / ferm pe apa în fugă, sub cuiul / micii pendule, aeriană și inaccesibil, / era o tăcere înaltă în strigătul / constant al amiezii și o dimineață / mai lungă era seara marele ferment / era o mare odihnă.”

² E. Bonora, *op. cit.*, p. 131.

*Splendersi era più facile, morire
al primer batter d'ale, al primo incontro
col nemico, un trastullo. Comincia ora
la via più dura...¹*

Montale se declară, tot mai des, partizan al concepției potrivit căreia omul e menit să supraviețuiască tuturor încercărilor. Simbolul acestei însușiri dominante este țiparul (care dă și titlul unui poem foarte cunoscut), alegorie maiestruoasă a curajului :

*La scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, branco seppellito,
l'iride breve...²*

Poetul nu ajunge, totuși, la o concluzie pozitivă. Dar „semnul plus“ al vieții este mai puternic, are o semnificație mai largă decât „semnul minus“ al morții. Sînt chiar unele momente în care s-ar părea că ne aflăm în preajma unui miracol ; ceea ce se socotea a fi pierdut este redescoperit ca un câștig în concluzia unui poem, *Per album* (Pentru un album) :

*Ho proseguito fino a tardi
senza sapere che tre cassetine
— SABBIA SODA SAPONE ; la piccionaia
da cui parti il tuo volo : da una cucina, —
si sarebbero aperte per me solo.
Così sparisti nell'orizzonte incerto.
Non c'è pensiero che impigioni il fulmine
ma chi ha veduto la luce non se ne priva.
Mi stesi al piede del tuo ciliegio, ero
già troppo ricco per contenerti viva.³*

¹ „Să fii mistuit era mai ușor, să mori / la prima bătaie de aripi,
la prima întâlnire / cu dușmanul — o joacă. Începe / drumul cel mai
greu.“

² „Scînteia care spune / totul începe cînd totul pare / carbonizat,
ciotul îngropat, / curcubeul scurt...“

³ „Am continuat pînă seara / fără să știu că trei cutiuțe / — NISIP,
SODA, SAPUN, hulubăria / de unde ți-ai luat zborul, dintr-o bucă-

Asemenea lui Valéry, Montale a dăruit noii realități cu care a fost confruntat experiența unei mai îndelungate tradiții, adăugându-i propria viziune, o viziune tinzând „să transforme fiecare ființă, fiecare lucru, fiecare moment al vieții într-un element de mare preț”¹. Culiile de nisip, de sodă și de săpun (alese, desigur, pentru sugestia aliteratiei „Sabbia, Soda, Sapone”), îi sînt la fel de familiare poetului ca și cușca de porumbei, ca și cireșul din grădină; el investește toate aceste obiecte ale existenței cotidiene cu o valoare poetică menită să demonstreze frumusețea lăuntrică a vieții obișnuite. Dar fulgerul, linia ondulată a orizontului, propun un alt plan al înțelesurilor poetice: obiectele vieții imediate se prefac în elemente ale miracolului scînteietor, care — în loc să aducă liniște și fericire — sperie și înstrăinează.

Poemele lui Montale sînt, fără îndoială, „momente ale fluxului vieții”; dar ele nu ilustrează doar o capacitate de a reflecta viața, ci de a-i interpreta mesajul, de a-i urmări ascensiunea spre miracolul pe care fiecare individ uman, fiecare obiect îl conțin. Ele sînt deopotrivă „infern al durerilor, purgatoriu al înțelegerii și paradis al victoriei”², așa cum s-a spus și despre lirica lui T. S. Eliot. Dar, spre deosebire de poetul englez, nici una dintre ideile lui sociale nu reprezintă întruparea unei prejudecăți estetice; procesul e invers și, de aceea, desigur, mai profund sub acest raport.

Umberto Saba a fost considerat „un miracol”, pentru că „într-un secol în care înnoirile stilistice au fost considerate suprem argument al frumosului (ceea ce, de fapt, este adevărat numai în cîteva cazuri și nu poate fi transformat într-un principiu general valabil, *n.n.*), el s-a îndreptat consecvent spre valorile estetice tradiționale”³. Poezia lui e o permanentă mărturie a unei experiențe dureroase care —

tărie — / urmau să fie deschise doar pentru mine. / Așa te-ai pierdut în orizontul incert. / Nici un gând nu poate captura fulgerul / dar cel care a văzut lumina nu va fi jefuit. / M-am întins lîngă tulpina cireșului tău, am fost / mult prea bogat să te păstrez vie.”

¹ Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 181.

² Elizabeth Drew, *T. S. Eliot, The Design of His Poetry*, New York, 1949, p. 306.

³ Piero Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, VI, Bari, 1963, p. 175.



însă — nu l-a împiedicat să păstreze, în adâncul tristeții sale, o nealterată încredere și „o dragoste calmă pentru figurile și gesturile oamenilor”¹. Saba e un poet pe care grandilocvența sau trufia nu l-au ispitit niciodată. Modest, de o generozitate împlinită cu o surîzătoare bunăvoință, el a rămas întotdeauna credincios unor idealuri umaniste.

Versurile sale destăinuie pasiunea juvenilă pentru Leopardi, pasiune pe care a nutrit-o neîncetat. E ceea ce a îngăduit temelor idilice ale poeziei lui, caligrafiei delicate a mișcărilor sufletești să atingă acea incontestabilă măreție dramatică despre care au vorbit adesea comentatorii.

Așa cum observa cineva², esența emotivă a poeziei lui Saba stă în această capacitate de a se dezvălui, cu sinceritate, de a vorbi cu claritate despre viața sa sufletească; ceea ce i-a îngăduit să atingă „acel punct al perfecțiunii poetice în care forma nu mai are valoare”³. „Înțelepciunea” era, pentru Saba, „puterea de a asculta și de a privi”⁴. Poetul nu era, însă, numai un martor, ci și un participant.

Poemele lui Saba, atât de exemplificator intitulate *Canzone*, unesc tradiția renescentistă cu ritmurile liricii populare, italiene, astfel încât așa-zisa „inerție” a versului său, reprezentă, de fapt, „consecvența și demnitatea poetului cu adevărat popular”, ale poetului care socotea că suprema lui datorie este să comunice cu cei din jur.

O situație cu totul particulară a avut poezia postbelică din Republica Federală Germania. După o întrerupere de doisprezece ani, după tragică experiență a războiului, tradiționalele relații cu arta lumii au început să fie înnodate din nou. Chiar și tînăra generație care manifesta o legitimă repulsie față de trecutul apropiat și cerea ca totul să înceapă din nou, de la „anul zero”, se apropia totuși — cu sau fără voie — nu numai de formulele poeziei contemporane din Franța sau din Statele Unite, ci și de modalitățile liricii expresioniste germane din primele decenii ale secolului. O rup-

¹ Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 53.

² Antonio Rossi, *Poesia e realtà*, Firenze, 1962, p. 39.

³ Cf. Gianni Pozzi, *op. cit.*, p. 55.

⁴ *Idem*, p. 56.

tură totală cu tradiția se dovedea, și de această dată, imposibilă.

E adevărat, însă, că aspirația la „universalitate” generează la poezii din Republica Federală Germania un fel de eclectism estetic, o deschidere spre sugestii preluate din surse diverse, de la Poe pînă la Rimbaud, de la Baudelaire la Brecht¹. Nelly Sachs, de exemplu, asociază, într-o viziune stranie, descrierea precisă a obiectului cu ecourile psaltice, descrierea minuțioasă a lumii vizibile cu evocarea unor imagini ale căror contururi sînt estompate de o aură mistică. Se deslușesc, de asemenea, rezonanțe ale durerii halucinante a lui Kafka, evocarea atmosferei crude din lagărele naziste împlinindu-se, însă, sub semnul unei tînguiri mai curînd decît al unei acuzații². Cît de înșelătoare e formula „anului zero” o dovedește și lirica lui Rudolf Hagelstange, a cărei orientare spre temele ce vor să treacă dincolo de orice determinare temporală se concretizează în versuri ce amintesc pregnant de sistemul imagistic al lui Rilke. Sau caligrafiile grațioase ale lui Friedrich Georg Jünger, înclinarea lui spre formele clare, în tradiția lui Goethe și a lui Hölderlin, dar și verva lui polemică, exersată de pe pozițiile unui umanism de factură clasicistă, opunîndu-se amintirilor nazismului.

O poezie mai densă, umbrită de amintirile expresionismului, e aceea a lui Karl Krolow, în care influențele lui Loerke și Britting (poeti al căror expresionism se distila într-o năzuință de contopire cu natura) se alătură acelorale lui Aragon și Eluard. Rezultatul e o condensare aproape dureroasă a metaforei, alternînd cu imagini de un calm pastoral. Tot de la expresionism (dar, într-o măsură, și de la Mallarmé și de la concepția sa privind abstractizarea limbajului poetic) pornește și Paul Celan, poet originar din Cernăuți. Lirica lui reflectă un univers spectral, acela al anilor agresiunii naziste, dar limbajul ei devine adesea criptic, se distilează în metafore de o transparență aproape imaterială. Sensurile rămîn, astfel, uneori ilizibile și declarația poetică

¹ Vezi Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, 1968, pp. 511—512.

² *Idem*, p. 529.

a lui Celan potrivit căreia versurile sale se adresează „elitei intelectuale” e grăitoare pentru tendința de rupere a punților de comunicare cu cititorul. Dealtfel, poezia sa contestă orice capacitate de cunoaștere a lumii, de organizare într-un sistem rațional coerent și rămîne ca un fel de muzică învăluitoare, ritmată subtil, dar fără vreo aderență la lumea care se oferă simțurilor.

În împrejurări sociale structural diferite, poezia Republicii Democratice Germane continua tradițiile mai vechi sau mai recente ale versului încrezător în viitorul umanității. Idealurile ei defineau elanurile prezentului, sentimentul responsabilității civice, conștiința forței înnoitoare a socialismului. Poeților a căror personalitate se afirmase convingător în anii dinaintea războiului (Becher, Zimmering, Fűrnberrg) li se adaugă alții a căror lirică închinată unor idei umaniste nu a putut fi cunoscută decît după doborîrea fascismului: Kuba, Peter Huchel, Stephan Hermlin. Lirica lui Georg Maurer, elogiind creația omului acestei epoci, poezia închinată de Johannes Dobrowski unor poeți și prozatori care căutaseră, febril, temeiurile fericirii umane, meditația de factură brechtiană a lui Günther Kunert, desenează un spațiu liric cuprinzător, în care se manifestă conștiințele creatoare ale unei generații a entuziasmului și a încrederii în misiunea demiurgică a umanității.

Fenomenul liricii moderne românești este, fără nici un fel de îndoială, unul dintre cele mai originale din cuprinsul întregii literaturi universale a acestui secol. Opera unor personalități proeminente, precum Tudor Arghezi sau Ion Barbu — asemenea aceleia a lui Brîncuși — refuză încadrarea în vreunul din curențele dominante ale poeziei contemporane. Apropierea lor de modalitățile de expresie ale vreunei direcții a poeziei europene este firească; ea nu exprimă — în nici unul din cazuri — o adeziune programatică și poate fi pusă pe seama circulației ideilor, fenomen atît de amplu în cultura veacului nostru.

Simptomatică e împrejurarea că, de pildă, George Călinescu¹, întotdeauna extrem de atent la posibilitățile de a

¹ *Istoria literaturii române*, București, 1940.

grupa scriitorii în funcție de afinități spirituale, de idei și de stilul creației lor, îl analizează pe Arghezi la capitolul *Moderniști*, capitol al cărui titlu sugerează tocmai conturul instabil, lipsa de rigiditate.

Încă din celebrul *Testament* care deschidea volumul *Cuvinte potrivite*, Arghezi își înfățișa punctele cardinale ale concepției sale estetice, potrivit căreia poezia este (așa cum fusese și pentru Yeats) un mod *de vorbire*, un cântec care se rostește cu cuvintele graiului obișnuit. Dar deosebirea esențială între Arghezi și poetul irlandez este că autorul *Cuvintelor potrivite* înțelege limba poeziei ca pe rezultatul unui proces firesc, al dezvoltării unei străvechi tradiții, ale cărei începuturi se pierd în vremuri imemorabile; poetul însuși e o nouă ipostază a bătrânilor țărani, iar munca lui se săvârșește cu aceleași gesturi largi ale ritualului bătrîn. Poetul este cel care schimbă „plugu-n condei și brazda-n călimară”, împlinind în felul acesta un destin al poeziei însăși. „Arta argheziană e făcută din *veninuri*, *înjurături*; *veninul* s-a preschimbat în miere, lăsîndu-i-se puterea”¹, subliniază Călinescu, citînd versurile într-adevăr exemplare :

*Am luat ocară, și torcînd ușure,
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.*

Venind din vechimi, limba poeziei lui Arghezi e îmbibată de miresme aspre; poetul nu folosește arhaismul ca pe un element emotiv care stîrnește nostalgii. Dimpotrivă, cuvîntul vechi e asociat cu neologismul, efectul fiind de o neîndoieală forță evocatoare; stilul lui Arghezi este abrupt (amintindu-i mai curînd pe cronicarii munteni decît pe Miron Costin sau Neculce) dînd problematicei căreia îi este dedicată această poezie o concretețe surprinzătoare. Arghezi alternează delicatețea fragilă a expresiei :

*Obrazul tău mi-e drag,
Căci e ca lacu-n fund
Spre care-noată, albi,
Pești lungi cu ochi rotund,*

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, București, 1968, p. 313.

cu vehemența unui stil imprecativ:

*Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă,
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciul...*

Poetul se găsește în fața unor întrebări grave: moartea, creația, contopirea ființei umane cu eternitatea. Dar, spre deosebire de T. S. Eliot, poetul român propune o soluție filosofică în care omul e îmbrățișat de natura omniprezentă, e transformat în natură însăși și nu e anulat de ea. Este, mai curînd, un fel de beție dionisiacă, pricinuită de arome tari¹, o întrepătrundere frenetică a omului și a naturii înconjurătoare:

*E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină,
Și oamenii, de ceruri beți,
Se leagănă-n stihare de profeți.*

Miracolul se înfăptuiește, ca în vechea iconografie românească, simplu, dramatismul său provenind, ca la Emily Dickinson, nu din spaima necunoscutului, din misterul nedezlegat, ci din comunicarea, îndelung așteptată, cu lumea tainelor. Cu alte cuvinte, freamătul lăuntric al acestei poezii rezultă nu din ceea ce-i rămîne nedescoperit, ci din ceea ce află și se aștepta să afle. De aici, o surprinzătoare asemănare cu poezia lui Rilke pentru care misterul sălășluiește nu în ceea ce se ascunde, ci în ceea ce devine vizibil și cognoscibil. Este o interpretare majoră a miraculosului care încolțește pînă și în „umilele tubercule” ale cartofilor:

*S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cîrțițele la un loc,
Cu întunericul, cu coropișnița și rîmele.
Și din toate fărămele*

¹ Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 315.

Au rămas grei ca mișele,
Umflându-li-se țitele.
Auzi ?
Cartofii sînt lehuzi.

„Un alt aspect profund — observă Călinescu — este sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densități deosebite, de osmoză între spiritual și material, amîndoi termenii luați ca momente îndepărtate ale aceleiași materii”¹. Precizarea finală este cît se poate de importantă pentru înțelegerea viziunii argheziene; pentru că poetul nu stabilește o ierarhie a valorilor în funcție de cîmpul în care acestea au fost create. Așa se explică — cel puțin în parte — capacitatea poetului, programatic afirmată, de „a isca” din „mucigaiuri, bube și noroi”, „frumuseți și prețuri noi”. Ceea ce conferă o perspectivă foarte personală *Florilor de mucigai*, numai parțial înrudite cu *Florile* lui Baudelaire; dacă, uneori, substanța lirică este aceeași, distilîndu-se din existența unor ființe de la periferia societății, ea se cristalizează într-o expresie poetică din care lipsește nota depresivă a versurilor baudelairene. Arghezi dezvăluie reacțiile primare ale eroilor săi, plini de o copleșitoare forță de a-și trăi viața cu sinceritate. Mai puțin, desigur, decît în *Icoane pe lemn*, realismul expresiei îl sugerează pe acela al picturii olandeze sau spaniole de la sfîrșitul Renașterii, care „exalta materia imundă pentru a cutremura spiritul”².

Poeziile scrise în preajma celui de-al doilea război mondial sînt „în genere un protest împotriva restrîngerii libertăților, o afirmare a demnității naționale în fața cîmpitorilor, o deplîngere a tributului de sînge plătit de popor la ordinele stăpînilor, o viziune sumbră a unei umanități căzute pradă instinctelor și, ca o compensație, o căutare a surselor încă nesecate de puritate și o continuă înfiorare în fața universului necorrupt”³.

¹ Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 314.

² Henri Focillon, *L'Art du Monde Occidental*, III, Paris, 1946, p. 199.

³ Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, București, 1968, p. 12.

Din această permanență umanistă, din strigătul de revoltă al țării ocupate („Au rămas în sate vii / Numai câteva stații”), s-a ridicat ciclul 1907, închinat memoriei țăranilor uciși în marea răscoală, cu care poetul s-a simțit întotdeauna plămădit din aceeași durere. Comentariu liric, adesea vibrant, 1907 al lui Arghezi are, în literatura română, semnificația pe care, pentru secolul al XIX-lea german, l-a avut poemul *Tesătorii* al lui Heine. Și tot ca în poemul lui Heine, energia verbală devine unic punct de sprijin al poeziei.

Un moment însemnat al poeziei argheziene este, desigur, cel pe care îl reprezintă *Cîntare omului*; titlul este îndeajuns de evocator pentru a sugera, de fapt, împlinirea unei întregi aspirații spre măreție omenească, iscată din toate amănuntele vieții cotidiene. Minții iscoditoare, puterii de creație, poetul îi închină un imn cutezător; paianul din 1907 a lăsat loc odei schilleriene a libertății și a bucuriei.

Întoarcerea lui în natură a fost o desăvîrșire a necontenitei aspirații de a se confunda, panteistic, cu lumea aceasta a creșterii și a rodirii, veșnic mai puternice decît moartea:

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte,
Palid, așternut e șesul cu mătăasă.
Norilor, copacii le urzesc brocarte...

.

Cine vrea să plîngă, cine să jelească,
Vină să asculte-ndemnul ne-nțeleș,
Și pierzîndu-și ochii-n facla lor, cerească,
Să-și îngroape umbra-n umbra lor în șes.

sau :

Imi atîrnă la fereastră
Iarba cerului, albastră,
Pe care, pe mii de fire,
Curg luceferii-n neștire...

.

Sufletul, ca un burete,
Prinde lacrimile-ncete

*Ale stelelor, pe rînd,
Sclipind alb și tremurînd...*

Ca și la Blaga, ca și la Voiculescu, această reintegrare în natură, întoarcerea în veșnicie se săvîrșește cu o mare liniște lăuntrică, o liniște care e aceea a folclorului românesc. Arghezi aparține acestui spațiu spiritual, pe care îl ilustrează altfel decît Blaga; dar — asemenea poetului *Poemelor lumii* — el aduce în lirica modernă universală un sunet nou, de o mare puritate, ecou al unei vechi tradiții poetice, mărturie a unei nedezmîțite puteri de înnoire.

Poemele lui V a s i l e V o i c u l e s c u au fost înrîurite de ideile gîndirismului; pe bună dreptate, viziunea lui a fost considerată exemplară pentru concepțiile curentului, pe care le definește mai complet decît oricare dintre contemporanii săi. Ceea ce era la Blaga sublimare panteistă, recurs la un miraculos ancestral, devine la Voiculescu o transcriere în tonuri stinse, rafinate, a unei mitologii elementare, populată de îngeri, ca aceea a vechilor miniaturi din cărțile Evului mediu românesc. E o poezie căreia îi lipsește simțul caligrafic, pentru a avea grația misterioasă a lui Emily Dickinson. Evident, miraculosul nu se tălmăcește nici în imagini răscolitoare, nocturne, de un alb spectral, ca la Blake. Este, mai degrabă, o lirică în care se înfăptuiește comunicarea firească cu supranaturalul decît o poezie a extazului și a întrebărilor dramatice.

Expresia cea mai originală a poeziei lui Vasile Voiculescu este, însă, cuprinsă în aparenta pastişă a sonetelor shakespeareane. Se înfăptuiește, aici, un proces dintre cele mai ferm conturate ale comunicării unei substanțe poetice moderne, a întrebărilor și neliniștilor, a suspensiilor și certitudinilor, îmbrăcîndu-se o formă tradițională. Forma nu reprezintă, însă, decît un suport, scheletul pe care se construiește un întreg edificiu al ideilor contemporane. Sonetul shakespearean este, desigur, numai un pretext; el capătă, în reinterpretarea poetului român, o amploare care aparține deopotrivă timpului modern și eternității.

Poezia lui I o n B a r b u aspiră să fie complet epurată de „anecdota” și să se închege „sub constelația și în rarefierea

lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, romanul analitic în versuri¹. Ea devenea astfel un „joc secund“, distilare intelectuală a emoției ; se stabilea o ordine cristalină, în sensul artei eline, întemeiată pe relații și pe raporturi aritmetice. Esențializată, ea se integra în direcția „poeziei ca muzică“ — muzică în înțelesul ei de construcție riguros elaborată. Ca urmare, ermetismul barbian nu este, ca la imagiștii americani, o formă de contorsionare a imaginii ci, așa cum observa Călinescu, o dificultate de ordin filologic :

*Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuît azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.*

*Nadir latent ! poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi...*

Poezia este un mod de expresie specific, menit să cuprindă universalul :

*Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.*

Ca și pentru Brîncuși, oul este simbolul zămislirii primordiale, lăcaș deopotrivă al vieții și al morții, cu alte cuvinte al întregii existențe universale :

*Cum lumea veche, în cleștare,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.*

¹ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 360

*Din trei atlazuri e culcușul
 În care doarme nins albușul
 Atît de galeș, de închis,
 Ca trupul drag, surpat în vis.*

*Dar plodul ?
 De foarte sus
 Din polul plus
 De unde glodul
 Pămînturilor n-a ajuns.*

Poezia năzuiește, astfel, să se abstragă expresiei prozaice și nu lumii realului. Ciclul *Uvedenrode* creează, în tradiție romantică, o viziune extatică a marelui Eros, izvoditor al luminii :

*Capăt al osiei lumii !
 Ceas alb, concis al minunii,
 Sună-mi trei
 Clare chei,
 Certe, sub lucid eter
 Pentru cercuri de mister !*

Barbu reia ideea lui Brueghel și a întregii Renașteri flamando-olandeze despre cele trei etape ale inițierii erotice (opusă, într-un fel, viziunii medievale, continuată de Renașterea italiană, a iubirii sacre și a celei profane) : senzuală, cerebrală, astrală. Melcii sugerează această idee a „sexualității pure și a hermafroditismului platonician”¹. În vreme ce în ciclul *Domnișoara Hus* se evocă o întreagă mitologie folclorică, duhurile rele acționînd aici cu o putere neagră care, în poezia românească, își găsește precedentul în *Mihnea și baba*, iar cea universală în invocațiile vrăjitoarelor din *Macbeth* :

*Buhuhu la luna suie,
 Pe gutuie să mi-l suie,
 Ori de-o fi pe rodie :*

¹ Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 362.

*Buhuhu la zodie ;
Uhu, Scorpiei surate,
Să-l întoarcă dandurate,
Să nu-i rupă vrun picior
Ciine ori Săgetător.*

Elevarea în acest univers cristalin (care e al poeziei pure, fără, însă, a-l contesta pe cel al realității, ci abstrăgându-se, programatic, din ea) se realizează, adesea, prin integrarea unui lexic extrem de colorat, de esență arhaică, balcanică. Nu este, însă, așa cum au crezut unii — mai ales imitatori ai poetului — o manieră de exaltare a valorii independente a cuvântului ; ea corespunde unei viziuni noi a Orientului miraculos, îmbibat de culoare, a unui Orient plin de mișcare, un Orient vitalist, potrivit imaginii tradiționale a lumii extatice și imobile. Civilizația românească, a cărei desăvârșită originalitate e dată și de această interferență a influențelor venite din Occidentul Europei, din Bizanț, din Asia Mică și a tradiției autohtone se dezvăluie, astfel, în opera lui Ion Barbu cu o putere pe care ar avea-o, laolaltă, poezia antonpannescă și aceea a unui Eliot român.

În ultimele decenii, o generație nouă de poeți a început a contribui la conturarea unui profil încă și mai complex al liricii universale. Circulația ideilor e mai activă decât oricând în trecut ; și constatarea că, de pildă, tinerii poeți germani „absorb lecția lui Eliot și a lui Eluard, al lui Maiakovski și Neruda”¹, cel puțin în egală măsură ca și pe aceea a lui Rilke sau Trakl este cât se poate de semnificativă. Aceste influențe numeroase fac ca, totuși, subtilitatea unei Ingeborg Bachmann să nu fie întotdeauna evidentă sub straturile diverse de elemente provenite din arta unor alți poeți mai vechi ai acestui secol. Poate că, din acest punct de vedere, Hans Magnus Enzensberger, cu toate apropierea de Brecht, se manifestă mai personal, gesturile sale declarat antipoetice, au mai multă amploare.

Versurile autobiografice ale lui Evgheni Evtușenko sînt țesute din comentarii, din portrete lirice, din declarații pa-

¹ J. M. Cohen, *op. cit.*, p. 238.

tetice de încredere în viitorul revoluției. Andrei Voznesenski este mai apropiat de viziunea lui Maiakovski din anii de după Revoluție, abordând un stil mai energic și mai direct. Lumea realului le dăruiește substanța liricii lor, așa precum Pier Paolo Pasolini, intelectual creator în cîmpuri diverse ale artei, comentează lumea pe un ostentativ ton anti-burghez.

Poezia contemporană românească afirmă un ideal civic, formulat clar, continuînd o tradiție dominantă a culturii noastre naționale. Gestul poetic are vigoare și exprimă un larg spațiu interior; înnoirea expresiei metaforice, energia verbului, gîndul închinat istoriei și evenimentului contemporan dau consistență poeziei de azi. Stilurile ei sînt diverse pentru că însăși realitatea pe care o reflectă e diversă și e bogată în înțelesuri.

Complexitatea poeziei contemporane se organizează, astfel, pe cîteva linii dominante de forță care concentrează, tot mai evident, conștiințele creatoare ale unor intelectuali participînd la evenimentele acestei epoci. Estetismul pur lasă, treptat, locul unei arte inspirate de contemporaneitate. Sau, așa cum spunea Picasso, „Nu sîntem străini de lucrurile care ne aparțin și cărora aparținem”¹.

¹ S. Taylor, *Picasso*, New York, 1970, p. 6

ANEXE

INDICE DE AUTORI

- Adéma, Pierre 60
Admussen, Richard L. 71
Aegerter, Em. 60, 61
Ahmatova, Anna 170
Albert-Birot, Pierre 60
Alberti, Rafael 103, 105, 195, 210
—217, 222, 226
Aldington, Richard 267
Aleixandre, Vicente 96, 103—
106, 192, 209, 210, 212, 220,
260
Alessandri, Silvio 298, 299
Allen, Donald 246, 290
Alquié, Fern. 92, 93, 112
Amdur, A. S. 268, 273
Anacreon 52
Anceschi, Luciano 141
Andrei, Petre 150
Anghel, Dimitrie 51—52
Annenski, Inn. 162
Antoninus (Brother) 290
Apollinaire, Guillaume 15, 59—
69, 70, 71, 73, 76, 87, 89,
274, 275, 276, 292, 294, 297
Aragon, Louis 18, 78, 80, 86,
90, 102, 112, 161, 185—190,
262, 304
Argan, Giulio Carlo 75, 113
Arghezi, Tudor 28, 85, 95, 305,
306—310
Aristofan 220
Arnold, Mathew 216
Arp, Hans 76, 77, 81
Artaud, Antonin 90
Auden, W. H. 222—230, 259
Bachmann, Ingeborg 313
Bacovia, George 26, 28, 53—55
Balakian, Anna 88, 110, 111
Ball, Hugo 80
Ball, Theodore 279
Balla, Giacomo 76
Banuş, Maria 243
Baranga, Aurel 242
Barbu, Ion 305, 310—313
B'Arg, 242
Barker, George 259
Barnstone, W. 103, 106, 141, 178
Baron, Jacques 86

- Martini, Fritz 132
Marx, Karl 16, 197
Masson, André 90
Massot, Pierre de 86
Masters, Edgar Lee 279—281,
282, 284, 286
Matisse, Henri 11
Matthiessen, F. O. 263
Maublanc, J. D. 58
Mauclair, Camille 74
Maurer, Georg 305
Maurique, Jorge 209
Maynard, Fr. 61
Mărculescu, Aurel 149
Mehring, Franz 79
Melville, Herman 97, 230
Michaux, Henri 261—262
Michelet, Jules 9
Minulescu, Ion 55—57
Mirol, Richard W. 287
Modersohn-Baker, Paula 38
Molinari, R. 96, 190, 258, 260
Monet, Claude 59
Montaigne, Michel de 223
Montale, Eugenio 218, 297—302
Monti, Vincenzo 221
Moreau, Gustave 49
Morise, Max 86, 90
Morwitz, E. 26
Motileva, Tamara 162
Muir, Edwin 246—247, 262
Müller, Otto 119
Munch, Edvard 117
Munk, Kai 239
Mussche, Achilles 239
Musset, Alfred de 83
Myers, Bernard 118
Nadeau, Maurice 78, 86, 88, 90,
188
Nakano, Shigeharu 239
Naum, Gellu 108—109
Naville, Ch. 90
Neculce, Ion 306
Nekrasov, N. 170
Neruda, Pablo 12, 190—200, 258,
259, 313
Nezval, Vítězslav 112
Nietzsche, Fr. 31, 75, 116, 118,
246
Nolde, Emil 123
Novalis, Fr. 88, 143, 153
O'Brien, John 227
Olson, Charles 290
Oppenheimer, Joel 290
Orlov, V. N. 163
Otero, Blas de 257
Owen, Wilfred 143—146, 222, 259
Pacifici, Sergio 218, 220, 221
Palchi, Alfredo de 141
Pancrazi, Piero 302
Pann, Anton 313
Papini, Giovanni 75
Paraschivescu, Miron Radu 203,
242
Parra Nitanor 258—259
Parrot, Louis 180
Pascal, Blaise 83
Pasolini, Pier Paolo 314
Pathrone, S. T. 88
Paz, Octavio 200, 258
Pechstein, Max 10
Pérét, Beny 80, 90

- Tuculescu, Ion 139, 149, 160
- Uccello, Paolo 180
- Unamuno, Miguel de 201, 203
- Ungaretti, Giuseppe 80, 218, 219, 222, 292—296, 297, 298
- Urmuz 109—110
- Vaché, Jacques 76, 88
- Vailland, Roger 88, 89
- Valéry, Paul 13, 14, 44—50, 51, 52, 58, 59, 64, 247, 249, 294, 302
- Vallejo, César 190, 195, 255—257
- Vallès, Jules 188
- Van Gogh, Vincent 119, 154
- Vaptarov, N. 239
- Vaux, Charles 66
- Verhaeren, Emile 51, 74
- Verlaine, Paul 28, 58, 121, 249
- Vianu, Tudor 150, 151
- Vida Gheza 242
- Villon, François 209
- Vinea, Ion 77, 85
- Virgiliu 83, 153
- Vitrac, Roger 86
- Vittorini, Elio 292
- Voiculescu, Vasile 310
- Vossler, Karl 210
- Voznesenski, Andrei 314
- Walsh, Chad 286, 288
- Warren, R. P. 21
- Watkins, Vernon 259
- Weber, Brom 265
- Werfel, Franz 127
- Whitman, Walt 14, 24, 65, 97, 137, 176, 177, 182, 186, 189, 190, 195, 230, 231, 232, 234, 281, 291
- Wilde, Oscar 25, 39, 115
- Williams, Jonathan 290
- Williams, William Carlos 284—286, 291
- Wilson, Edmund 271, 272
- Wimlock, R. 229
- Winters, Yvor 263
- Woche, H. 31
- Wordsworth, W. 10, 11, 36, 58, 59, 282, 286
- Worringer, Wilhelm 117, 129, 131, 150, 176
- Xirau, Ramon 200
- Yatron, Michael 235
- Yeats, W. B. 15, 19, 20, 25, 26, 59, 93, 148, 162, 164, 223, 230, 245, 259, 272, 284, 288, 306
- Zaturenska, Marya 236, 238, 262, 285
- Zehnpfennis, G. 233, 238
- Zimmering, Max 304
- Zola, Emile 83, 188
- Wagner, Richard 115
- Waldberg, Patrick 90
- Wall, Mary 285

RESUMÉ

La poésie du XX-e siècle constitue un univers complexe parce qu'elle reflète l'attitude d'un grand nombre de personnalités diverses à l'égard d'une société mouvementée, de ses idées philosophiques, esthétiques, morales souvent contradictoires. L'histoire de la culture n'a jamais connu plus de courants, beaucoup d'entre eux difficiles à définir. Une fois de plus, la division traditionnelle „classique-romantique“ s'avère insuffisante car la littérature moderne rassemble des tendances qui ne se soumettent pas à aucun effort de systématisation. L'opposition romantique entre le sentiment et la raison n'a plus la violence d'autrefois. La poésie moderne a incorporé l'idée en tant qu'élément constitutif de l'émotion, ce qui donne plus de complexité aux structures poétiques et plus de tension dramatique à la méditation lyrique. Il y a des cas où l'œuvre d'un même poète réunit des éléments qui définissent des positions esthétiques différentes. Il faut mentionner encore la relation de plus en plus étroite entre la littérature et les arts visuels, les sciences positives, la recherche sociologique. C'est vrai que ce rapport a été toujours un trait caractéristique de la littérature. Un grand nombre d'œuvres importantes du passé ont réuni les échos des autres domaines de la création humaine. Pourtant ces rapports n'ont jamais eu le même poids pour les structures poétiques. Les programmes d'un grand nombre de courants littéraires, les déclarations des poètes de marque de ce siècle envisagent les relations de la littérature avec les sciences et l'art en tant qu'élément fondamental de la conscience poétique elle-même.

Cette étude se propose de définir les directions fondamentales de la poésie dans ce paysage littéraire compliqué. Partant des prémices

que l'histoire de la culture peut être conçue seulement comme une suite ininterrompue d'assimilations et de refus des formes traditionnelles le livre a pour but d'analyser la manière dont la culture des siècles précédents a influencé directement, ou par des formes compliquées la poésie de notre époque. L'histoire de la littérature mentionne le fait que les poètes ont considéré nécessaire de renouveler l'expression lyrique, surtout à partir de Baudelaire. Il s'ensuit une nouvelle interprétation de l'expression lyrique de telle manière que ce qui était considéré par T. S. Eliot comme „différentes modalités d'échec" est devenu finalement „différentes modalités de nouveauté poétique". On ne pourrait pas dire que les moyens poétiques étaient usés mais plutôt que les poètes en exigeaient plus que ne l'avaient fait Wordsworth, Keats, Hugo ou Heine.

Ce processus est, sans doute, permanent dans l'histoire de la littérature; si on le détache de ses conséquences historiques il peut apparaître comme une manifestation contestataire (quelques fois violente) de l'étape antérieure. En réalité, le phénomène est, sans doute, plus complexe et se rattache non seulement aux renouvellements de l'expression poétique mais aussi aux significations par lesquelles la poésie moderne continue la tradition des siècles précédents.

On peut surprendre aussi un processus dialectique par lequel l'expression poétique devient de plus en plus internationale tout en définissant l'une manière plus précise son caractère national. Tout art moderne porte la marque de ce phénomène qui est, peut-être, moins visible dans la littérature que dans le cas des arts plastiques et de la musique parce que les rapports avec les structures spécifiques du folklore littéraire sont moins évidents. Mais la poésie réagit, au fond, d'une manière plus compliquée: ce livre essaye d'esquisser dans certains cas cette dialectique du vers moderne.

En tant que part de la culture européenne, la lyrique roumaine y affirme sa personnalité. On peut citer différentes occasions où les poètes roumains ont participé à la constitution de certains courants littéraires modernes dont l'influence sur la poésie européenne fut extrêmement importante. La manière dont la poésie roumaine moderne a assimilé les échos de la poésie des autres pays, tout en lui donnant une sonorité spécifique est encore plus significative.

La poésie est l'expression d'une sensibilité individuelle mais aussi le reflet d'une attitude morale et sociale caractéristique à toute une

époque. On peut observer ainsi les changements de ton, quelquefois ceux des structures poétiques elles-mêmes, sous l'influence des idées sociales et politiques qui passent, sans doute, par le philèsthétique. Sans établir une relation directe entre les phénomènes de la vie sociale et les formes poétiques, il est évident qu'au XX-e siècle les préoccupations sociales et politiques de nombreux écrivains ont prêté à l'art moderne un accent social plus saisissant que dans les époques précédentes. On n'a jamais investigué avec plus d'assiduité qu'au XX-a siècle la fonction expressive du verbe ; la polémique entre la conception de „la poésie en tant que parole“ et celle de „la poésie en tant que musique“ a réussi à établir les prémices d'une recherche plus minutieuse, plus approfondie du rôle de l'expression poétique.

En esquissant les conceptions poétiques des écrivains appartenant à différents courants, à différentes écoles nationales, le livre entreprend une analyse comparatiste qui se propose à relever surtout les composantes doxologiques et mésologiques dans cet ample mouvement de la poésie du XX-e siècle. Sans avoir l'intention d'inventorier la création poétique de ce siècle dans sa totalité, l'étude cherche les directions qui définissent la poésie universelle établies par des critères d'ordre historique et comparatiste. Fidèle à une conception comparatiste présentée dans ses études antérieurs, l'auteur place les courants poétiques dans le cadre plus large de l'histoire de la culture, des mouvements artistiques qui se sont reflétés souvent dans la littérature mais qui trouvent, à leur tour, des suggestions fertiles dans les oeuvres littéraires. Sans repousser les critères biographiques il s'arrête surtout à la confession lyrique, au vers du poète lui-même en tant qu'élément biographique essentiel pour révéler et expliquer l'évolution spirituelle d'un poète, son attitude par rapport à l'univers extérieur et à son propre univers intérieur.

Dans un siècle où les plus importantes oeuvres poétiques et artistiques ont été celles qui ont refusé à se soumettre à tout programme normatif (souvent très minutieusement élaboré) en lui opposant la nécessité d'exprimer sans limites une sensibilité personnelle, le livre essaye de découvrir précisément ces voies qui relient les individualités poétiques et qui se réunissent dans les directions esthétiques dominantes de l'époque.

SUMMARY

The poetry of this age is a complex world in itself; it reflects the esthetic attitudes of various personalities towards these times and their contradictory philosophical and moral ideas. There is no other century in the history of culture where the literary crosscurrents are so numerous and so difficult to be comprehensively defined. The traditional disjunction between "romantic" and "classicist" structures has been proving to be inefficient because of many tendencies which reject any attempt of being incorporated into a system. The romantic opposition of "emotion against reason" has lost its violence of the last century. The modern poetry has given the idea of the value of a deep feeling; so that the poetical structures are by far more complex, the lyrical meditation is expressed through a more dramatic view.

There are some cases when the work of the one and the same poet unveils elements of some opposite esthetic ideas. At the same time, the strong relation between literature, visual arts, positive sciences and sociological research is worth revealing. This relation has always been a definite trait of literature in any period of time and many important works of past centuries preserve influences coming from other realms of human creative activity; but it seems to us that this side of the literary problem has never been so relevant to poetic structures. For the programs and manifestoes of many literary schools, the statements of some outstanding poets in this century have looked at the relations with science and arts as a fundamental device of poetic conscience.

This book tries to find a definition of the basic directions of poetry in this literary turmoil. Basing itself on the idea that the history

of culture can be understood only as a continuous succession of acceptances and rejections of traditional forms, the book is showing the influences received by the poetry of our age from the culture of past centuries; these influences have some times been transmitted directly, and other times in more complex forms. The literary history registers a deeply significant fact: from Baudelaire on, the poets have considered the necessity of renewing the literary expression; so that what was called "various kinds of failure" by T. S. Eliot, have been converted into "various kinds of poetic novelty". It is not completely true that Poetry's tools got blunt; the truth is rather that the poets are asking more from these tools than Wordsworth, Keats, Hugo or Heine ever did before.

It goes without saying that this process is a permanence of literary history; if it is considered outside its historical consequences, it could be seen as a dispute (some times, extremely violent) over the previous age. The phenomenon is, actually, much more complex, involving not only the renewal of poetic expression, but also the significance of the tradition continued into the structures of modern poetry.

One can discover the dialectics of internationalizing the poetic expression along with the deepening of its national character. Specific to the whole modern art, this aspect is, probably, less obvious in literature where the relation with the specific forms of literary folklore are not as precisely visualized as for music or visual arts. Poetry reacts in a subtler way; this book has tried to outline, in some typical cases, these dialectics of modern verse.

As part of European culture, Romanian poetry has been recognized as a distinctive reality. One could mention several Romanian poets participating to the foundation of some modern literary schools the influence of which has been overwhelmingly important upon the European poetry. Equally important are the various influences upon Romanian poetry coming from other countries and the specific sound of these influences within our national verse.

Expressing the individual sensitivity, the poetry is also seen as a reflection of moral and social attitudes which are characteristic for a whole historical age. Thus the influence of some political, philosophical or moral ideas can modify the tune or, some times, even the structure of the poem. A direct relation between social phenomena and poetic forms cannot always be established, of course; but it is clear to every-

body, that the social concern of many writers has granted a stronger social tune to the arts of the 20-th century.

The expressive function of word was never before so tenaciously investigated. The polemics of „poetry as word“ and „poetry as music“ have settled the requirements of a more attentive research of the function of poetic expression. The poetics of some writers belonging to various schools, are analyzed in this book from a comparative viewpoint, aiming, first of all, to revealing the doxology and the mesology in the vast movement of the poetry of this century. The book does not intend to turn into a complete inventory of poetry and poets of this age: it follows some main directions of world poetry, established by historical and comparative criteria. Faithful to a comparative conception (which he had unveiled in several of his previous books), the author looks at the poetic movements in the larger frame of the history of culture, of artistic cross-currents which are often reflected in literature, taking — in their turn — fruitful details, suggestion from literary works. And, without refusing biographical details, he is looking for them especially in the confession, in the poem itself, striving to discover himself the most revealing facts, those which are apt to explain one poet's spiritual evolution, his philosophical attitude towards the external universe and his inner universe, too.

During an age in which the most important and the most impressive works of art have been those that rejected the normative manifestoes, and, proclaimed the necessity of a full expression of their own sensibility instead, this book tries to discover the lines which connect the poetic personalities, those lines which are bound together in prevalent esthetic directions.

*e bine tehnoredactat de acest lucrator dar nu se
mai poate de asta este foarte*

Lector: MARIA CORDONEANU
Tehnoredactor: ION TUDOR

Apărut 1975. B.T. 24.XI.1975. Tiraj 4.650 ex. broșate.
Coli tipar 21.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1482 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România

Lei 14

editura eminescu

1975



Scanned with OKEN Scanner